PHẦN IV
VĂN HÓA NGHỆ THUẬT

VĂN HÓA... ĐỂ LÀM GÌ?

Nguyên Ngọc

Chúng ta chưa thật sự làm văn hóa. Có phải thật thế không? Tôi rất mong được thử trao đổi, để cùng suy nghi tiếp. Và để cho cuộc đi tới của chúng ta hôm nay, và cả ngày mai nữa, nhanh mà vững, mà bền, và nói cho cùng, để cho cuộc đi tới của chúng ta hôm nay thật sự đưa đến sự trong lành cho xã hội và hạnh phúc cho con người.

Tôi có một người bạn Philippines tên là Takjit Nahitmit, hình như đấy là biệt hiệu, một kiểu bút danh của anh, chứ không phải tên thật. Anh giải thích cho tôi, theo thổ ngữ ở quê anh tên ấy có nghĩa là "ánh chớp thầm lặng". Sau một thời gian quen và thân với anh, tôi nghĩ tôi có thể hiểu vì sao anh đã chọn cái bút danh nghe hơi lạ ấy. Có vẻ như gia đình anh thuộc tầng lớp trí thức lớn và thượng lưu trong xã hội Philippines. Mẹ anh từng là nữ thị trưởng đầu tiên của thủ đô Manila. Còn anh thì đã tốt nghiệp tiến sĩ kinh tế ở Mĩ, sau đó về làm việc cho một cơ quan của Liên Hiệp Quốc tại Paris gần chục năm...; cho đến một hôm, anh bỗng từ bỏ tất cả, danh vọng, chức quyền, tiền bạc, kinh thành hoa lệ, rũ áo ra đi, quay về Philippines, và cặm cụi làm văn hóa. Anh có cho tôi xem một số phim do chính anh tự làm đạo diễn, tự quay, tự dựng, tuyệt đối không hề sử dụng diễn viên chuyên nghiệp, phim truyện hẳn hoi nhưng người đóng là người thường bắt gặp ngoài đường, trong nhà máy, trên đồng ruộng. Có nét gì phảng phất những phim rất hay và rất độc đáo của điện ảnh Iran. Thỉnh thoảng anh sang Hà Nội, đến và đi đều rất nhẹ nhàng, giản dị, thường ăn mặc quần áo dân tộc, hai cậu con trai anh có mẹ là người Thụy Điển nhưng lại thích ăn mặc, thật lạ, rất giống người Tây Nguyên ở ta, thậm chí có khi còn đóng khố, rất đẹp. Takjit rất yêu các nền văn hóa dân tộc thiểu số ở quê anh. Anh có tặng tôi một cây sáo không phải thổi bằng mồm mà bằng mũi, âm thanh réo rắt xa xôi và mơ hồ, rất lạ. Lần nào sang anh cũng gọi điện cho tôi, chúng tôi thường tìm một chỗ vắng và yên tĩnh ngồi với nhau có khi suốt ngày, nói với nhau về công việc của mỗi người, về những ao ước và cả những lo nghĩ của chúng tôi. Có hôm Takjit đột ngột hỏi tôi: "Theo anh, ở những đất nước

như đất nước chúng ta bây giờ, văn hóa cần phải làm gì, có thể làm gì, vai trò của văn hóa là gì, nhất là trong tình hình sôi nổi mà cũng đầy thách thức hiện nay?". Tôi biết đấy là câu hỏi vấn khiến Takjit ray rứt, và quả không dễ trả lời. Tôi nói: "Takjit ạ, thì chính anh phải trả lời cho tôi câu hỏi ấy đi chứ, chính anh đã từng là tiến sĩ kinh tế ở một quốc gia giàu có và hiện đại nhất thế giới từng sống và làm việc hàng chục năm giữa một Paris hoa lệ đệ nhất hành tinh..., thế mà rồi đột nhiên anh vất bỏ tất cả để quay về quê hương và chỉ chăm chăm làm văn hóa, lại làm theo cách rất riêng của anh... Vậy tức là anh đã suy nghĩ nhiều lắm về văn hóa, vai trò của văn hóa, lâu dài và ngay hôm nay, chính anh phải nói với tôi, cho tôi đi chứ...". Takjit ngồi trầm ngâm một lúc, rồi hỏi: "Anh có lái xe ô tô không? Anh biết đấy, lái xe rất coi trọng hai bàn chân đạp, một chân ga và một chân phanh, cũng gọi là chân thắng ấy mà. Và quan trọng nhất chính là chân thắng. Khi nào thì người ta cần đến chân thắng, khi nào thì phải giữ rất chặt, rất chắc chân thắng? Không phải là khi dừng xe, hay khi chạy chậm, mà chính là khi tăng tốc và lại qua cua nữa. Văn hóa, theo tôi, chính là cái chân thắng ấy đấy, của xã hội, của lịch sử, của con người, của một đất nước, một dân tộc. Chứ không phải chân ga. Kinh tế là chân ga. Kinh tế lúc nào cũng lao tới phía trước, nhanh hơn, nhanh hơn nữa, nhanh hơn mãi, bao nhiêu cũng không vừa, nhất là đối với những đất nước như đất nước chúng ta, đang phải cố đuổi kịp năm châu bốn biển cũng đang lao tới rất dữ dội, phải cố tăng tốc tối đa có thể để đuổi cho kịp. Và lại phải qua cua, liên tục qua cua. Chính lúc này, hơn bao giờ hết, cần giữ thật chắc chân thắng. Chính lúc này, hơn bao giờ hết, cần văn hóa. Nếu không thì cuộc xông tới có rất nhiều nguy cơ lao luôn xuống vực. Tôi cho rằng ở những đất nước như đất nước chúng ta, hình như người ta đang hiểu rất lầm về văn hóa, người ta cho rằng khi đất nước đang phải lao tới trong cuộc đuổi bắt lớn này thì văn hóa cũng phải lao theo, văn hóa phải ra sức cổ vũ, reo hò cho cuộc đuổi bắt say mê ấy. Văn hóa phải ra sức cổ vũ kinh tế và chính trị, chính các nhà chính trị và kinh tế cũng thường xuyên đòi hỏi, thúc giục văn hóa như vậy... Không phải đâu, hoàn toàn ngược lại. Chính khi kinh tế lao tới thì văn hóa, công việc của văn hóa là phải giữ thắng, chính lúc này mới càng thấy vô cùng cần văn hóa, cần phải có văn hóa để nắm chắc cái thắng của xã hội. Khi kinh tế và cả xã hội lao tới, thì văn hóa phải lùi lại một chút, bởi văn hóa là gì, nếu không phải là sự bình tĩnh, bình tâm, sự vững chắc, vững chãi của xã hội và con người. Kinh tế là cần thiết, là quyết định, chính trị cũng vậy, chính trị rất quyết định, nhưng tôi cho là văn hóa mới quyết định hơn, bởi nó là cái nền, nó lâu dài hơn, kinh tế và cả chính trị nói cho cùng cũng chỉ là phương tiện, văn hóa mới là mãi mãi, trường cửu, nó ở với con người, đi cùng

con người trên đường dài vô tận của con người; nó lo về cái vì đó mà con người sống, lẽ sống, lẽ hạnh phúc của con người ở đời, cái lẽ vì đó mà con người làm kinh tế và làm chính trị cùng bao nhiêu việc khác. Kinh tế và chính trị tất yếu lao tới, mà văn hóa cũng hăng hái, bồng bột lao theo, thì là nguy cơ, thì xe sẽ đổ xuống vực, rồi tất cả có thể chỉ là vô nghĩa thôi, thậm chí tan nát, hoặc ít ra cần cỗi cả thôi... Vậy đó, anh thấy không, chính vì vậy mà tôi đã bỏ Boston, bỏ New York, bỏ Paris... tôi trở về với quê hương tôi, tôi lo cho cái nền trong cuộc đuổi bắt thiết yếu và cuộc qua cua, cũng là thiết yếu, cua rất ngặt, rất hiểm của các đất nước chúng ta bây giờ. Tôi nguyện làm một ánh chớp im lặng, anh biết đấy, dẫn ga thì rú lên ồn ào, giữ ga thì âm thầm, im lặng, nhưng mà không có nó, không chắc chân chỗ này thì có thể sẽ chẳng còn gì hết, sẽ là vô nghĩa hết, sẽ là điều chúng ta không hề mong muốn... Cũng có thể nói thế này chăng; kinh tế, chính trị thì kêu gào, cổ vũ, động viên, gọi người ta đua chen, văn hóa thì bình tĩnh và can ngăn... Hình như ở nước anh, cũng như ở nước tôi, có một cái bộ gọi là Bộ Văn hóa - Thể thao - Du lịch. Du lịch là làm ra tiền, hút thật nhiều khách để có thật nhiều tiền, thể thao thì là ganh đua, cao nhất, xa nhất, nhanh nhất, sao văn hóa cũng đứng chung vào đó? Tôi thì tôi mong chỉ có một cái bộ gọi là Bộ Văn hóa, để lo việc cơ bản là giữ thắng thôi. Cũng có thể gọi là Bộ của sự Bình tĩnh Xã hội... Chưa có được một bộ như vậy. Nên tôi xin về làm việc đó, mong là một ánh chớp thầm lặng..."

Mấy năm gần đây ít thấy Takjit sang, chỉ thỉnh thoảng được thư hay nghe điện của anh. Tôi biết anh đang vất vả lắm, nhưng anh không hề nản chí. Vất vả cũng là đúng thôi. Bởi ý tưởng của anh về văn hóa là khá lạ - mà những gì thật sự sâu xa, sâu sắc thì bao giờ lại chẳng lạ - thậm chí có gì như là lạc lõng giữa cuộc đời đua chen xô bồ bây giờ. Tôi thường suy nghĩ về ý tưởng của anh, công việc của anh. Tôi khâm phục sự dấn thân lặng lẽ mà quyết liệt của anh. Nó khiến ta muốn nghĩ lại về những gì chúng ta đang làm, có thật là văn hóa không như những gì chúng ta đang làm? Hình như chúng ta đang làm rất nhiều, rất nhiều thứ được coi là văn hóa, nhưng văn hóa thật, như anh bạn kì lạ của tôi quan niệm và dấn thân, thì chúng ta chưa làm, không làm. Những gì gọi là văn hóa chúng ta đang làm thường rất ồn ào, mà văn hóa thật thì lại không ồn ào. Nó thâm trầm. Cái thắng có ồn ào bao giờ đâu, trừ khi phải thắng khẩn cấp vì sắp chết đến nơi! Chúng ta chưa thật sự làm văn hóa. Có phải thật thế không? Tôi rất mong được thử trao đổi, để cùng suy nghĩ tiếp. Và để cho cuộc đi tới của chúng ta hôm nay, và cả ngày mai nữa, nhanh mà vững, mà bền, và nói cho cùng, để cho cuộc đi tới của chúng ta hôm nay thật sự đưa đến sự trong lành cho xã hội và hạnh phúc cho con người.

TẢN MẠN VỀ TÍNH DÂN TỘC VÀ TÍNH NHÂN LOẠI TRONG NGHỆ THUẬT

Văn Ngọc

Người ta vẫn thường cho rằng "tính dân tộc" và "tính nhân loại" là hai khái niệm đối lập nhau, mâu thuẫn với nhau, mặc dầu sự giao thoa giữa hai "đối cực" này vẫn diễn ra một cách tự nhiên, thoải mái, trong đời sống hằng ngày, cũng như trong văn học nghệ thuật, từ Đông sang Tây.

Mặt khác, người ta thường nghĩ rằng "tính dân tộc" là một giá trị vĩnh cửu, bất di bất dịch, và phải bảo vệ bằng mọi giá để đối mặt với những ảnh hưởng ngoại lai, và để cho nền văn hóa của một cộng đồng có thể tồn tại và giữ được bản sắc của mình.

Điều đó đúng hay sai, và trong thực tiễn, mọi sự diễn ra có đúng như vậy hay không?

Nhiều biểu hiện cho thấy rằng cả hai khái niệm "tính dân tộc" và "tính nhân loại" đều không phải là bất di bất dịch, mà luôn luôn biến động, linh hoạt, có lúc gần nhau, có lúc xa nhau, đôi khi gặp nhau. Chúng ta sẽ thấy rằng một tác phẩm nghệ thuật đích thực, thường là giao điểm của hai đối cực này. Một tác phẩm được một cộng đồng văn hóa yêu chuộng, thì gần như bao giờ cũng được thế giới biết đến. Chẳng thế, mà người ta đã lập ra những giải thưởng quốc tế, dành cho những nhà văn, nhà thơ, nhà nghệ sĩ tạo hình, nhà điện ảnh... đôi khi thuộc những nền văn hóa xa lạ mà ít ai biết đến.

Một điều chắc chắn là nghệ thuật, cũng như mọi hoạt động khác của con người, không thể không biến chuyển với thời gian, với những điều kiện xã hội luôn luôn thay đổi, và với cái gu của quần chúng ở mỗi thời. Do đó, "tính dân tộc", hay "tính nhân loại" đều không thể nào "bất di bất dịch", hoặc "dẫm chân tại chỗ" được. Tính dân tộc ở thời đại ngày nay không thể nào là một với tính dân tộc ở thời nhà Lê, nhà Lí được. Bởi vậy cho nên, trong nghệ thuật, nhất là ở thời đại chúng ta, cần có thêm một khái niệm khác - một vế thứ hai - bổ sung cho khái niệm trên, đó là "tính hiện đại". Tác phẩm có tính dân tộc, là tác phẩm

chứa đựng những yếu tố đặc trưng của một nền văn hóa. Trong khi tác phẩm chỉ được coi là hiện đại khi nào nó mang những nét nghệ thuật được thừa nhận là tiên tiến, là hợp với cái gu và tâm thức của thời đại.

Khái niệm "dân tộc" hoàn toàn không mâu thuẫn với khái niệm "hiện đại". Ví dụ như, một ngôi nhà truyền thống của người Nhật Bản có thể có những yếu tố rất hiện đại, và đã từng là một bài học lớn cho kiến trúc hiện đại phương Tây về thẩm mĩ, và về nguyên tắc môđun hóa dựa trên cơ sở kích thước của con người (cái *tatami*), tiền thân của cái thang Modulor của Le Corbusier. Những bức tranh gà, tranh lợn, hay tranh hổ... của dòng tranh Tết Việt Nam cũng là những tác phẩm nghệ thuật dân gian đáng để cho thế giới biết đến.

Một thí dụ điển hình và nổi tiếng khác về sự giao thoa văn hóa Đông-Tây, đó là ảnh hưởng của tranh Phù thế Nhật Bản (*Ukiyô-e*) lên nền hội họa hiện đại phương Tây, đặc biệt là lên nền hội họa Ấn tượng, Dã thú, và ngay cả lên quan niệm thẩm mĩ của những danh họa như: Van Gogh, Gauguin, Matisse, Derain..., vào cuối thế kỉ XIX. Và như chúng ta biết, nền tranh Phù thế sở dĩ có được, ngoài những lí do lịch sử và tâm lí xã hội đương thời ra, còn là nhờ ở truyền thống tranh khắc gỗ dân gian và tranh Phật giáo của người Nhật Bản có từ rất lâu đời.

Một tác phẩm nghệ thuật "đậm đà bản sắc dân tộc" thường đồng thời bao gồm một số giá trị phổ quát, tức những giá trị nghệ thuật đã được thừa nhận ít ra của một phần lớn nhân loại. Chính cái *mẫu số chung* giữa "tính dân tộc" và "tính nhân loại" nằm ở chỗ đó.

Bởi vậy, cho nên người ta thường dễ dàng chấp nhận quan niệm cho rằng những "di sản văn hóa dân tộc" đôi khi cũng xứng đáng được coi là những "di sản văn hóa của nhân loại".

Tuy nhiên, khi chúng ta nói "di sản văn hóa dân tộc" là nói di sản văn hóa của một dân tộc cụ thể, chứ không phải là di sản văn hóa của một quốc gia, vì một quốc gia có thể có nhiều cộng đồng dân tộc và nhiều nền văn hóa dân tộc khác nhau. Ví dụ như nền văn hóa nghệ thuật Chăm trong nền văn hóa Việt Nam nói chung.

Như vậy, nên hiểu khái niệm "tính dân tộc" hay "bản sắc dân tộc" trong nền "văn hóa, nghệ thuật Việt Nam" như thế nào? Không lẽ ta chỉ khuôn lại trong phạm vi văn hóa nghệ thuật của người Kinh, với các thời kì lịch sử Lí, Trần, Lê?... Hay ngược lại, ta coi văn hóa của các dân tộc ít người cũng là của ta? Ở đây rõ ràng có một sự lấn cấn, không chỉ về ngôn từ, mà chính là về nội dung? Mâu thuẫn nằm ở ngay trong bản thân các khái niệm mà chúng ta quen dùng một cách khá cứng nhắc: "dân tộc", "bản sắc"... Nó nằm ở ngay trong *cách* phân biệt "ta và kẻ khác". Kẻ khác có thể khác ta, nhưng cũng có thể giống ta.

Đâu đó vẫn có một mẫu số chung, cho phép những con người thuộc những cộng đồng văn hóa khác nhau có thể hiểu nhau, thông cảm được với nhau, trên bình diện văn hóa. Có thể nghĩ rằng, một ngày nào đó, văn hóa sẽ không còn ranh giới rõ ràng nữa, và khi nói đến vấn đề "bản sắc", người ta cũng sẽ phải dè dặt, tế nhị hơn.

Trong những giá trị phổ quát mà nhân loại thừa nhận như những tiêu chuẩn dẫn đến một sự *đồng thuận* trong văn chương, nghệ thuật, *tính truyền thống* và *tính dân gian* giữ một địa vị quan trọng, vì chúng là tinh hoa của trí sáng tạo và óc thẩm mĩ của một dân tộc.

Cách đây vài tháng, tôi có được xem một cuộc triển lãm tranh thờ của người Dao ở ngay giữa Paris, thật là một sự bất ngờ, hãn hữu. Cũng như cách đây vài năm, người ta đã dành cho nghệ thuật tranh tượng thờ Nepal và Tây Tạng một cuộc triển lãm đồ sộ.

Nói đâu xa, Bob Dylan, người nghệ sĩ du ca nổi tiếng của những năm 1960-1970, được cả mấy thế hệ già trẻ yêu nhạc trên khắp thế giới ưa thích, cũng vì nhạc của anh mang đậm tính chất dân gian đầy sức sống của dòng nhạc dân gian Bắc Mĩ và dòng nhạc "blues" của người Mĩ đen.

Brahms, nhà soạn nhạc cổ điển người Đức, đã sáng tác ra những bản *Danses hongroises* tuyệt vời, một phần lớn là dựa trên những vũ khúc dân gian của người Hung.

Những giá trị truyền thống, hay những giá trị dân gian, chính là những giá trị phổ quát đã được nhiều thế hệ người chọn lọc và đã vượt thời gian để đến với chúng ta. Chúng có khả năng chinh phục được ngay cả những người đến từ những chân trời văn hóa hoàn toàn khác nhau.

Hiện tượng tiếp thu văn hóa ngoại lai, đặc biệt văn hóa của phương Tây, đối với một dân tộc như dân tộc Việt Nam, đã xảy ra ngay từ đầu thế kỉ XX, mặc dầu trong những điều kiện không mấy vẻ vang và thuận lợi của một nước thuộc địa. Trong hơn 80 năm bị đô hộ, nền văn hóa nghệ thuật của người Việt đã chịu khá nhiều ảnh hưởng của phương Tây, đặc biệt là của Pháp, mặc dầu đó cũng chỉ là những ảnh hưởng "nửa vời". Tôi xin nêu lên một vài thí dụ.

Ngay từ những năm 20 của thế kỉ trước, dòng tân nhạc của Việt Nam ra đời, bước đầu mò mẫm sáng tác bằng ngôn ngữ nhạc Tây phương, nhưng rồi cũng chỉ dừng lại ở đấy, và trong mấy thập kỉ tiếp theo không tiến thêm được một bước nào nữa, vì những lí do cũng dễ hiểu. Thuở đó, và ngay cả sau này, chưa có một nền giáo dục thật sự về âm nhạc trên đất nước Việt Nam. Khắp Đông Dương không có được một trường dạy nhạc chuyên nghiệp, không nói gì đến một nhạc viện ở cấp thành phố, hay ở cấp quốc gia. Các nhạc sĩ của

phong trào tân nhạc hầu hết là những người tự học. Căn bản về nhạc lí, cũng như những hiểu biết về nhạc phương Tây, đặc biệt là nhạc cổ điển, và nhạc truyền thống phương Đông, cần thiết cho người sáng tác nhạc, do đó cũng bị hạn chế. Rồi phong trào Thơ mới và văn xuôi, mang đậm ảnh hưởng của thơ Pháp và của văn xuôi Pháp. Rồi cả đến nền hội họa, điêu khắc và kiến trúc do trường Cao đẳng Mĩ thuật Đông Dương gây dựng nên.

Song, như tôi đã có dịp trình bày trong một bài viết về trường Cao đẳng Mĩ thuật Đông Dương, tất cả cái nền giáo dục thẩm mĩ ấy đều chỉ là nửa vời.

Mặc dầu vậy, phải công nhận rằng một ngành nghệ thuật như nghệ thuật sơn mài, chẳng hạn, tuy là một truyền thống lâu đời của người Việt Nam, có từ trước khi có trường Cao đẳng Mĩ thuật Đông Dương, nhưng đã chỉ thực sự phát triển từ khi có trường này, và đặc biệt là với tài năng của riêng cá nhân họa sĩ Nguyễn Gia Trí. Cũng như tranh lụa hiện đại, sở dĩ có được là nhờ ở bản lĩnh của Nguyễn Phan Chánh, nhưng không thể nào có được những tác phẩm của Nguyễn Phan Chánh, nếu không có sự khuyến khích của Tardieu, giám đốc trường này. Và như chúng ta biết, tranh sơn mài của Nguyễn Gia Trí, cũng như tranh lụa của Nguyễn Phan Chánh đều đã được các giới nghệ thuật ở phương Tây đánh giá cao ngay từ những năm 1930-1940. Đó là vì những tác phẩm của hai họa sĩ này, một mặt mang đậm tính chất dân tộc, nhưng mặt khác lại chứa đựng những giá trị phổ biến đã được thừa nhận trong những nền nghệ thuật của nhân loại, đặc biệt là những chất liệu mới mẻ, những yếu tố hiện đại trong phong cách vẽ.

Xem như vậy, nhìn vấn đề quan hệ giữa "tính dân tộc" và "tính nhân loại" qua lăng kính văn hóa nghệ thuật, ta thấy rõ là không có điều gì đáng gọi là mâu thuẫn đối kháng. Ngược lại, giữa hai khái niệm này có một mối quan hệ biện chứng, linh hoạt và thông suốt.

Một tác phẩm nghệ thuật, nếu khơi dậy được cảm xúc của những người trong cùng một cộng đồng văn hóa, thì nó cũng có khả năng chinh phục được tình cảm thẩm mĩ của những cộng đồng văn hóa khác.

Vì thực ra, *mẫu số chung* của sự *đồng thuận*, không chỉ nằm trong bản thân tác phẩm, nó không chỉ là những yếu tố nghệ thuật cụ thể hay trừu tượng, mà là *con người*. Đương nhiên, con người với một vốn sống và một vốn văn hóa, nghệ thuật tối thiểu.

Ngược lại, nếu một tác phẩm nghệ thuật được cộng đồng thế giới thừa nhận như một giá trị đích thực, thì nó cũng có nhiều khả năng chinh phục được sự nhạy cảm của bất cứ một cá nhân nào có đôi chút văn hóa, thuộc bất cứ một cộng đồng dân tộc nào.

Nếu những "tâm hồn Á Đông" có thể nhạy cảm và thích nghi được với những sản phẩm văn hóa nghệ thuật của phương Tây và của thế giới nói chung, thì ngược lại, người phương Tây, hay nói rộng ra, người của bất cứ nước nào, cũng đều có thể nhạy cảm, thậm chí bị chinh phục bởi những sản phẩm văn hóa nghệ thuật Á Đông: từ một màn chèo, một điệu hát ca trù, hay chầu văn, từ tiếng đàn bầu, hay đàn đáy của Việt Nam, đến cái đẹp của một pho tượng Phật Quan Âm, một bức tranh dân gian, một ngôi đình, chùa cổ, một bộ y phục phụ nữ người dân tộc, hay điển hình hơn nữa, một "sắc đẹp" Á Đông.

TRUYỀN THỐNG VÀ HIỆN ĐẠI

Thái Kim Lan

Bạn hãy nói cho tôi nghe về "truyền thống và hiện đại" khi đứng ở một ngã tư nào đó ở TP. Hồ Chí Minh hay Hà Nội, Nha Trang hay Huế hoặc Đà Nẵng, trước một cảnh tượng muôn màu hỗn loạn: một dòng thác người vô tận, rất trẻ, ít thấy bộ dạng già nua, tiếng xe ầm ĩ khuấy động màng nhĩ không ngớt. Đường phố đen nghịt xe, khí thải mù mịt, hầu hết những người đi đường bịt mặt. Áo quần họ đang mặc, nhất là các phụ nữ, theo mốt Âu châu, váy đầm dài, ngắn, quần jeans bó sát, áo thun hở rốn hở lưng, tóc quăn hay thả, có đầu nhuộm tóc vàng, găng tay đeo tận nách, đội mũ vải...

Thỉnh thoảng vụt qua một vài dáng áo dài, hay áo vàng của một vị khất sĩ, hay áo nâu dài của các vị sư... hầu như là của hiếm dành cho một đám cưới hay một đám ma nào... Kiến trúc nhà cửa đủ loại từ phong cách thuộc địa, trung cổ cho đến túp lều tranh. Và ở trên một con đường đất xa xôi nào đó, o bán bún với đòn gánh kẽo kịt trên vai...

Bạn hãy cho một câu nhận xét thật ngắn gọn về "truyền thống và hiện đại", khi vừa qua, trong một buổi thảo luận tại Viện Goethe Hà Nội về bản sắc văn hóa (cultural identity), một nữ trí thức trẻ tuổi Việt Nam chỉ vào bộ áo quần jeans đang mặc và phát biểu một cách đầy tự tin: "Mặc dù tôi mặc quần jeans, tôi vẫn không cảm thấy mình mất bản sắc văn hóa Việt Nam, tôi vẫn uống, vẫn ăn và vẫn thở Việt Nam!"

Bạn nghĩ gì về "truyền thống và hiện đại" khi biết, đâu đó giữa cảnh đường phố đầy quán nhậu, quán cà phê ầm ĩ nhạc disco, có một gánh hát chèo, hát xẩm, hát á đào, hát quan họ đang trống đánh kèn thổi cố gắng nhắc nhở có một nền âm nhạc cổ truyền Việt Nam đang thoi thóp? Đồng thời ở một góc phố khác cảnh một cô dâu vóc dáng nhỏ bé trong chiếc áo cưới kiểu Âu Mĩ trắng tinh quét bê bết lề đường lởm chởm, đứng cười rất tươi bên cạnh chàng rể với bộ com lê láng cóng giữa bụi bặm, nhà cửa nham nhở, đường phố đang được trốc lên xây lại... Và trong một cuộc tiếp tân sang trọng, trong

một sảnh đường tối tân hiện đại, máy lạnh và sâm banh, những người đại diện trịnh trọng trong bộ áo dài khăn đóng vải the xanh, như một cuộc khêu gợi hồn dân tộc?

Một trang truyền thông điện tử đăng tải hình ảnh trong ngày trên thế giới đã đưa ra hình ảnh Việt Nam với ghi chú: "Một người bán rong truyền thống đang đi trên đường Hà Nội, đằng sau là tấm bích chương truyền bá tư tưởng cộng sản". Ta có thể đọc thêm trên tấm bích chương vẽ hình lưỡi liềm dòng chữ: "Vì mục tiêu dân giàu nước mạnh..."

Bài viết không nhằm đưa ra một phán đoán giá trị khi ghi nhận những cảnh này. Chỉ ghi nhận hiện tượng ấy như Umberto Eco đã ghi nhận khung hình văn hóa thường nhật của người Mĩ trong một công viên giải trí Mĩ, mà ông cho là điển hình dưới điều kiện của văn minh hậu hiện đại (postmoderne): Trong công viên này, người đến thăm sẽ gặp Mozart (1756-1791) và Caruso (1873-1921) ngồi chung một bàn và Hemingway (1899-1961) đang đứng nhìn qua vai hai người kia, trong lúc Shakespeare (1564-1616) vừa uống trà vừa trò chuyện với Beethoven (1770-1827)...

Những nhân vật của các thời đại khác biệt tan hòa vào nhau trong một dàn cảnh sắp xếp không gian hiện tại. Eco đưa ra một biểu tượng hòa nhập vào nhau giữa thực tại và giả mạo, trong đó dữ kiện không đồng thời xen lẫn với dữ kiện đồng thời một cách chặt chẽ. Nó là thành quả mà hiện nay kĩ thuật truyền thông đang tập trung nhắm đến: tất cả đều gần lại và tất cả đều xảy ra trong một không gian phẳng, cái đã qua và cái chưa đến thu gọn trong cái bây giờ; quá khứ và tương lai đều thấy được trong khoảnh khắc hiện tại.

Tuy nhiên, tính không đồng thời giữa các nhân vật nói trên vẫn dựa vào một sự đồng nhất văn hóa: truyền thống văn học văn nghệ Âu Mĩ, từ đó truyền thống và hiện đại vẫn nằm trên tuyến chỉ đỏ của nhất thể văn minh Âu châu, hậu hiện đại vẫn còn nằm trong truyền thống hiện đại Âu Mĩ. Và dù mang tính bứt phá lịch sử chính thống nhưng hậu hiện đại vẫn mọc rễ ngay trong truyền thống của hiện đại.

Trong trường hợp Việt Nam, hiện trạng sao chép không chọn lọc văn hóa Tây phương cũng như thái độ từ chối văn hóa bản địa thật đậm nét, đến nỗi từ hiện trạng này có thể suy ra sự gián đoạn hay phá vỡ lịch sử truyền thống văn hóa trong tiến trình phát triển bản sắc dân tộc trong quá khứ. Việt Nam trong thế kỉ XX và XXI là sân có của hai yếu tố văn hóa Đông Tây trong một tương quan ảnh hưởng phức hợp. Nhưng hiển nhiên, trong tiến trình phát triển này, một trong hai đi sớm hơn, nhanh hơn, mạnh hơn, lắm khi đột kích ào ạt hơn, đưa đến một sự mất quân bình văn hóa hay khập khiễng văn hóa. Hiện tượng

mà W. F. Ogburn gọi là "cultural lag", khập khiễng văn hóa, đến từ sự thu nhận vô tình, vô thức không chọn lựa yếu tố văn hóa "khác, lạ", dẫn đến nguy cơ đồng hóa văn hóa nếu trong tương quan hỗ tương giữa hai nền văn hóa không có những tiêu chuẩn thích nghi hay hội nhập phù hợp hầu tạo nên một hòa điệu có ý nghĩa cho con người trong môi trường sống.

Trong tiến trình hoàn cầu hóa với mức độ thần tốc của truyền thông điện tử, sự tỉnh thức trước nguy cơ đồng hóa văn hóa trở nên thời sự hơn bao giờ. Phản ứng nhấn mạnh ý thức văn hóa bản địa là một trả lời nghịch lí nhưng thực tế đối với tiến trình toàn cầu hóa, không những chỉ riêng Việt Nam. Nhưng đặc biệt Việt Nam, trong tiến trình hội nhập thế giới, vấn đề "truyền thống và hiện đại" đang đánh động sự chú ý với những sáng kiến kêu gọi trở về nguồn, ý thức bản sắc dân tộc, bảo tồn di sản văn hóa, v.v...

Xét cho cùng, những chủ trương kêu gọi trở về nguồn không mới lạ, mà đã trở nên một nét "truyền thống" Việt Nam, một phản ứng tất nhiên đến từ bên trong xã hội, mỗi khi nguy cơ bị đồng hóa văn hóa bộc phát tối đa. Lịch sử truyền thống văn hóa Việt Nam là lịch sử của sự tả xung hữu đột Đông-Tây, Nam-Bắc để nhận diện và khẳng định bản lai văn hóa của dân tộc. Song song với sự tranh đấu giành độc lập ở các thời điểm lịch sử nhất định, trận chiến "tự chủ" văn hóa xảy ra từng giờ từng phút trên từng tấc đất, trên từng đôi mắt, trên từng mái tóc, bàn tay, trong từng sát-na ý tưởng của dân trong một nước trong lúc va chạm với yếu tố ngoại lai, với cái lạ, cái khác. Khẳng định tự chủ văn hóa dân tộc là điều tiên quyết mà Nguyễn Trãi đã nêu ra trong *Bình Ngô đại cáo*:

"Việc nhân nghĩa cốt ở yên dân,
Quân điếu phạt trước lo trừ bạo,
Như nước Đại Việt ta từ trước
Vốn xưng nền văn hiến đã lâu
Nước non bờ cõi đã chia,
Phong tục Bắc Nam cũng khác..."

"Yên dân", hòa bình và hòa điệu nhịp sống là mục đích tối hậu của nhân nghĩa, của chức năng văn hóa. "Yên dân" trước hết nằm trong bổn phận bảo vệ và tiếp tục xây dựng nền "văn hiến lâu đời". Yếu tính của khái niệm truyền thống, nếu hiểu truyền thống là tổng thể những yếu tố văn hóa, trừ yếu tố bản năng của con người, bao gồm tất cả những lối hành động, cư xử, xác tín, tư duy của một dân tộc được tự nguyện chấp nhận, thực hành và truyền tụng từ đời này sang đời khác. Lí Thường Kiệt cũng như Nguyễn Trãi nhấn mạnh tính liên tục "dài lâu" và tính nhất thể trong ý niệm truyền thống văn hóa bằng cách

vạch rõ ranh giới địa dư ("Nam quốc sơn hà nam đế cư") và tính đặc thù văn hóa Việt Nam ("Phong tục Bắc Nam cũng khác") đối với phương Bắc. Yếu tố liên tục và yếu tố nhất thể, đồng thuận là đặc tính cấu trúc của khái niệm truyền thống trong tương quan với những gì khác, lạ, ngoại nhập và chưa đến, thuộc tương lai. Chúng là cơ sở lập luận cho tính chính thống của bản sắc dân tộc, là hậu cần ổn định đất nước sau cuộc "quân điếu phạt trước lo trừ bạo".

Nhưng cũng từ đó, mâu thuẫn "truyền thống và hiện đại" phát sinh, một khi tính chính thống đưa đến bảo thủ, trở thành hàng rào bế quan tỏa cảng, trở thành hủ hóa. Từ "lí trí" (Vernunft) xác đáng, nó có thể trở thành "vô nghĩa" (Unsinn), từ hành động gây an lạc, nó trở thành gây phiền não và truyền thống với tất cả luật lệ và quyền lợi truyền thừa có thể đối với thế hệ đi sau chỉ là một căn bệnh vĩnh viễn (ewige Krankheit) như Goethe (1749-832, Faust 1) đã nhận xét. Ngược lại, nếu hiện đại không đưa ra được một nội dung có ý nghĩa cho cuộc sống văn hóa hiện tiền, nếu hiện đại làm nghèo nội dung nhân bản của con người, hiện đại sẽ bị đào thải và loại bỏ ra ngoài tính liên tục, không thể trở nên "truyền thống" cho tương lai.

Nhìn từ khía cạnh tính liên tục và tính nhất thể, mâu thuẫn "truyền thống và hiện đại" trước hết là mâu thuẫn giữa hai hay nhiều thế hệ. Làm thế nào để thế hệ đi sau chấp nhận và kế tục truyền thống văn hóa của người đi trước, để truyền thống ấy có một ý nghĩa hiện đại và đóng góp vào sự "yên dân"? Mỗi chặng đường, mỗi thế hệ trong hiện tại sẽ trở thành quá khứ cho tương lai, văn hóa sống động hôm nay sẽ trở thành hôm qua của ngày mai. "Truyền thống" do đó bao gồm phương thức thực hiện cho được sự chuyển tiếp sức sống hiện đại cho thế hệ hiện tại và tương lai. Đó là ý nghĩa sinh động của truyền thống, chống lại mọi khuynh hướng rập khuôn, sao chép sáo rỗng cũng như khuynh hướng bắt chước, lặp lại, tùy tiện sử dụng nhầm lẫn loại hàng phế thải "second hand" thay thế sản phẩm văn hóa đầu tay.

Chính nghệ thuật giữ được ngọn lửa truyền thống văn hóa và đem đến ý nghĩa sinh động cho khái niệm truyền thống như Thomas More (tác giả cuốn *Utopia*, 1478-1535) nhận chân:

"Truyền thống không có nghĩa gìn giữ đống tro, mà là chuyển tiếp ngọn lửa".

Giữ "lửa" và tiếp "lửa" là thổi sinh khí truyền thống văn hóa vào hiện đại, mang sức ấm mùa xuân vào ngày hôm nay, mang nhiên liệu thức ăn bồi bổ cho sức trẻ, đó là công việc đồng thời của cha mẹ trong gia đình, của bạn bè trong xã hội, của thầy trò trong trường học, của đạo sư và môn đồ, và không phải là kẻ cuối cùng, của nhà văn hóa và của cả một thế hệ thức tỉnh và sáng tạo. Chất lửa ấy chính là ý thức tổng hợp linh động có thể hội nhập mâu thuẫn giữa

truyền thống và hiện đại, thâu gom cái đồng dạng và cái dị biệt, kết nạp cái cũ và cái mới, để có thể thật là "hiện đại" đầy sáng tạo cho tương lai.

Đó là tâm thức mà Trần Nhân Tông ở thế ki XIII đã mài giũa trong công cuộc giáo hóa, huấn luyện tu tâm. Tính linh hoạt của phương pháp này còn đẩy xa hơn ngọn lửa của More cũng như vượt lên tính nhất thể tương đối của Nguyễn Trãi:

"Dùng công án cũ để làm gì?":

"Mỗi lần nêu ra một lần mới!"

Không phải từ chối truyền thống mà sử dụng truyền thống, nhưng không lặp lại nó như ủ đống tro tàn, như mang thứ áo hình nộm rỗng tuếch, mà phải hiện đại hóa, phải đưa lửa, đưa sinh khí, phải làm mới như không bao giờ đã cũ! Muốn thế, Trần Nhân Tông nhấn mạnh: cần rốt ráo đến tận cùng cả cũ lẫn mới: thấu triệt kinh sách, thấu triệt văn hóa truyền thống, rồi mở toang cánh cửa nhất thể biện biệt, thong dong hội nhập cái mới với một thực chất sinh động chưa từng có.

Khả thể hội nhập cái mới có lẽ nằm trong chìa khóa "phải thật là cũ" với một tâm thức tự do, mở toang tất cả lâu đài văn hóa nghìn xưa, khơi lửa trong đống tro, sẵn sàng bứt phá, sáng tạo như chính cuộc sống hiện tại đang bừng dậy.

Trong truyền thống của tư duy Thiền học và Phật học Việt Nam, có thể nói tâm thức Trần Nhân Tông hiện đại hơn cả hậu hiện đại trong viễn tượng đem đến điều kiện khả thể về một phương pháp "chuyển lửa" văn hóa quá khứ, đốt sáng tâm thức, sáng tạo cái mới cho thế hệ tương lai.

BẢN SẮC DÂN TỘC LÀ HIỆN ĐẠI HÓA

Phạm Toàn

Khi bàn đến chuyện bản sắc, chúng ta mặc nhiên nghĩ đến cái gì đó hình thành lâu đời trong quá khứ, hiển nhiên không thể là cái "bản sắc" mới hình thành trong hiện tại hoặc trong quá khứ quá gần. Cái gì đó hình thành như mưa dầm ngấm lâu tạo ra những cánh rừng sâu rễ bền gốc, chứ không thể là những chuyến hàng nhập lậu chở hàng bãi rác về bán trôi nổi để nhanh chóng thoả mãn nỗi thèm khát tiêu dùng.

Thế là ta bị bắt buộc phải nghĩ đến khái niệm văn hóa, và nghĩ đến bản sắc dân tộc như một sản phẩm của phạm trù văn hóa.

Để cho nhất quán, người viết xin được nhắc lại quan niệm về văn hóa đã phát biểu trên báo *Tia Sáng* (số tháng 7 năm 2005), có thể tóm gọn lại như sau:

- "Văn hóa" là cái gì ngược lại với "Tự nhiên".

- "Ngược lại với" không có nghĩa là "đối lập với" hoặc "chống lại", mà hiểu là những gì bàn tay con người xây dựng ra để cái tự nhiên không còn là tự nhiên hoang dã.

- Cái gọi là "tự nhiên hoang dã" dĩ nhiên bao gồm trước hết những vật thể có sẵn trong tự nhiên: từ đó mà con người có cái quả núi văn hóa, cái dòng sông văn hóa, cái đồng cỏ văn hóa... Hiện tượng này được lưu lại rõ ở ngôn ngữ phương Tây khi *culture* vừa có nghĩa "văn hóa" lại vừa có nghĩa "trồng trọt", "nuôi dưỡng"; (do đó có *agriculture*, nghề nông hoặc "văn hóa" làm ruộng; có *sylviculture*, nghề rừng hoặc "văn hóa" làm rừng; có *sériciculture*, nghề tằm tơ hoặc "văn hóa" trồng dâu nuôi tằm dệt lụa...)

- Mở rộng ra, bản thân con người từ khởi thủy cũng là vật thể tự nhiên hoang dã, và cũng được bàn tay con người nhào nặn, vì thế mà có *puériculture*, tức là nghề nuôi dạy trẻ hoặc là "văn hóa" trồng người đó.

Tác giả không sành chữ Hán, nhưng liều lĩnh đồ chừng rằng cái khái niệm chứa đựng trong chữ "văn hóa" của người Tàu rất có thể hàm chứa ý tưởng về sự biến hóa cái vũ phu thô kệch thành cái "văn". Hệt như Cicéron từng phân biệt *agri-cultura* (văn hóa vật chất, sự "trồng trọt" cái vật chất, và do chỗ nghề

nông ở đâu cũng từng là "nông vi bản" mà nó thành "nông nghiệp") với *animi-cultura* (văn hóa tâm linh, sự nuôi dưỡng cái phần hồn trong mỗi con người).

Có thể hiểu vấn đề dưới góc độ ấy lắm. Vì chẳng nhẽ ta lại coi "bản sắc" của người châu Phi là cái da đen có sẵn trong tự nhiên? Hay là coi "bản sắc" người châu Âu là da trắng, mũi lõ tóc xoăn có sẵn trong tự nhiên? Hay là coi "bản sắc" người Việt Nam mình là mũi tẹt, da vàng cộng với một chiều cao khiêm tốn có sẵn trong tự nhiên? Da đen, da trắng, da vàng thảy đều là những thức có sẵn trong tự nhiên hoang dã. Phần văn hóa sẽ được xây lên từ đó. Và chắc là, trong lâu dài, trong sự hình thành lâu đời, rất có thể có được một bản sắc nào đó cho những cộng đồng ấy.

***

Giả định như chúng ta thống nhất được với nhau về khái niệm *văn hóa* như vậy, thì cũng có thể tạm thừa nhận với nhau một điều khác nữa: cái sản phẩm của văn hóa được gọi bằng bản sắc dân tộc sẽ là thành tựu của *một cộng đồng* chứ không phải của mỗi con người riêng rẽ. Ngay cả trong trường hợp thành tựu cộng đồng được bắt đầu từ hành động của một cá nhân, thì sản phẩm riêng đó cũng cần phải được cộng đồng tiếp nhận và nhân bản, khi đó mới có một nền văn hóa để có một bản sắc văn hóa ra đời trên cơ sở đó.

Thế nhưng, tới đây ta lại bắt gặp một tình tiết phải xem xét: cộng đồng nào? Nằm chung trong một tập hợp mà đường ven cũng là đường biên giới lãnh thổ đã hình thành trong lịch sử, có nhiều thành tố là những cộng đồng khác nhau.

Cái tập hợp chung kia mặc dù vẫn quen gọi là một *dân tộc* có thể phân giải ra để gọi tên nó là *quốc gia - dân tộc* mà bên trong là những tập hợp con hoặc là những *cộng đồng* nhỏ. Xin đừng hiểu "nhỏ" ở đây bằng số lượng. Có lẽ nói những "cộng đồng cấu thành" thì tổng quát hơn và hình dắng hơn, đúng nghĩa hơn khi coi đó là những thành tố của một tập hợp.

Những thành tố này, hoặc những cộng đồng cấu thành quốc gia dân tộc này, vốn được hình thành tách biệt trong lịch sử và trên những vùng địa lí cách biệt nhau. Vậy là, bên trong một cộng đồng văn hóa chung nhau và dĩ nhiên là to lớn rồi, chắc chắn cũng hình thành những cộng đồng văn hóa cấu thành, những yếu tố này "nhỏ" hoặc "to" đến đâu thì chưa rõ, nhưng chắc chắn là chúng "khác" nhau.

Giả mà những yếu tố cộng đồng văn hóa dân tộc cấu thành đó lại gọn gàng bên trong chúng thì may mắn biết bao! Có điều là, bên trong cái tập hợp quốc gia dân tộc bao gồm bởi những tập hợp nhỏ cộng đồng văn hóa, ta lại còn

bắt gặp những tập hợp *giao nhau*. Tác nhân tạo ra sự giao nhau giữa các "tập hợp con" kia có thể là tín ngưỡng, quan điểm chính trị, hoạt động nghề nghiệp. Một anh nhà báo ở Đồng Văn và một chị nhà văn ở Cà Mau có thể không nhất trí với nhau (đến độ choảng nhau) về chuyện họ cùng là con của một mẹ Âu Cơ, song rất có thể họ yêu thương nhau hơn anh em ruột thịt chỉ vì những mối liên kết thuần khoa học, nghệ thuật, và chính trị.

Đến đây, hẳn là ta sẽ thấy rằng, khôn ngoan hơn cả là hãy nhìn một quốc gia dân tộc như một tập hợp đa văn hóa, như thế đã đành, còn khôn ngoan hơn nữa khi đừng rủ rê cái tập hợp lớn đó vừa đi vừa ngoảnh mặt về phía sau lưng, mà hãy mở đường cho nó tiến lên theo hướng hiện đại hóa. Phía sau là một cái "bản sắc" mơ hồ, là những giá trị đầy tranh cãi, lắm khi lại như thể những điều vô công rồi nghề. Ngược lại, hiện đại hóa không những làm thành cái mẫu số chung bảo đảm cả sung túc vật chất lẫn ổn định tâm linh cho mọi tập hợp con tạo thành tập hợp lớn, đó còn trở thành một cái điều tôn thờ mới chung cho tất cả, mà chẳng ai dám cả gan báng bổ.

CẦN TRÁNH TÂM LÍ VỪA TỰ TI VỪA TỰ THỊ

Lê Ngọc Trà

Ở ta, việc quá nhấn mạnh đến bản sắc dân tộc dường như mang trong nó tâm lí vừa tự ti vừa tự thị. Nỗi lo sợ bị "xâm lăng văn hóa" khiến chúng ta co cụm lại, phát huy bản năng tự vệ. Về phương diện này, đề cao tính dân tộc là một hình thức tự vệ. Đối với một nước chậm phát triển như nước ta, tâm lí ấy có thể coi là bình thường. Cái không bình thường là ở chỗ một mặt chúng ta tự ti nhưng mặt khác lại vẫn coi mình là nhất, theo kiểu mà những thanh thiếu niên hâm mộ bóng đá vẫn thường làm khi giăng băng rôn (banderole) "Việt Nam vô địch", "Việt Nam chiến thắng" để cổ vũ cho đội nhà và biểu lộ tinh thần dân tộc của mình. Thật ra, tính hai mặt của tâm lí ấy xét đến cùng cũng chỉ là biểu hiện của một lối nghĩ, lối cảm nhận kiểu *"ta về ta tắm ao ta..."* vốn sinh ra trong một xã hội đóng cửa, lạc hậu, luôn bị ám ảnh bởi nạn xâm lược, từ đó mà đâm ra phản ứng tiêu cực với cái mới, cái khác mình, lấy lịch sử, quá khứ làm bình phong, chỗ dựa, biện hộ cho sự từ chối đổi mới, phát triển. Lỗ Tấn đã từng diễn đạt rất hay tâm lí ấy của người Trung Hoa một trăm năm trước đây trong tác phẩm *"A.Q. chính truyện"*. Khắc phục được cả hai cực ấy khi nhấn mạnh bản sắc dân tộc của văn hóa sẽ làm cho những cuộc thảo luận về văn hóa thẳng thắn hơn, mang nhiều tính khoa học hơn và do đó mà cũng có chiều sâu hơn, bổ ích hơn.

Văn hóa Việt Nam, hay đúng hơn là văn hóa Việt cũng như văn hóa của bất kì dân tộc nào trên thế giới đều có những nét độc đáo riêng. Nếu định nghĩa văn hóa là cái gì không phải của tự nhiên thì nhân loại sinh ra là đã có văn hóa. Đó là ***văn hóa tồn tại***. Nó thể hiện những nỗ lực của con người trong quá trình khắc phục tự nhiên, khắc phục sự sợ hãi và tìm cách để tồn tại, sống còn. Văn hóa tồn tại có thể kéo dài rất lâu, tùy thuộc vào mức độ khắc nghiệt của tự nhiên cũng như những thành công hay thất bại của con người trong việc cải tiến công cụ sản xuất và tổ chức xã hội. Ngày nay, trên hành tinh của chúng ta, vẫn còn những bộ lạc sống rất lạc hậu. Văn hóa của họ vẫn chỉ dừng lại ở mức văn hóa tồn tại. Mỗi tộc người, mỗi dân tộc tồn tại theo một kiểu

riêng nên văn hóa của họ cũng có một diện mạo riêng, hay như chúng ta vẫn thường nói, có bản sắc riêng. Quan sát lối sống của những người dân các cộng đồng ở một số vùng ở châu Phi, chúng ta thấy mặc dù xét trên bình diện văn minh họ còn ở mức rất thấp nhưng sinh hoạt của họ vẫn có những nét riêng, hấp dẫn du khách và các nhà dân tộc học.

Có thể nói bản sắc là bản chất của văn hóa, là tồn tại tự nhiên của văn hóa. Có văn hóa là có bản sắc. Bản sắc có thể đậm hay nhạt, độc đáo nhiều hay ít nhưng đã có văn hóa là có bản sắc vì văn hóa là cách tồn tại, cách ứng xử mà sinh vật nào, sự sống nào cũng đều tồn tại theo một cách riêng, giống như không có cây nào giống cây nào, không người nào giống người nào, không dân tộc nào giống dân tộc nào. Xét theo phương diện ấy, đề cao bản sắc chủ yếu không phải là nhu cầu tự thân của văn hóa mà là của cái ngoài văn hóa. Muốn bảo vệ và phát huy bản sắc, cái chính không phải là ca ngợi và tia tót bản sắc mà là chăm lo cho sự tồn tại, cho cái gốc của văn hóa. Thân cây có mạnh thì hoa mới xinh tươi, rực rỡ. Đời sống cũng vậy. *"Phú quý sinh lễ nghĩa"*. Khi cuộc sống của người dân no đủ, xã hội lành mạnh, văn hóa cũng sẽ phát triển và bản sắc từ đó cũng sẽ tỏa sáng, lấp lánh theo một cách riêng.

Khi nhắc đến *"Phú quý sinh lễ nghĩa,"* chúng ta đụng đến một thứ văn hóa khác văn hóa tồn tại đã nêu ở trên. "Lễ nghĩa" cũng là một hình thức của văn hóa, nhưng nó chỉ nảy sinh khi con người "phú quý", giàu có. Xét về cách tồn tại hay về tính độc đáo, khó có thể nói văn hóa của một xã hội kinh tế nghèo nàn lạc hậu hay văn hóa của xã hội phát triển hay gọi tắt là *văn hóa phát triển* cái nào đặc sắc hơn, hấp dẫn hơn. Nhưng xét về một phương diện khác, những thành tựu của văn hóa phát triển gần với đời sống con người hiện đại hơn, phong phú hơn, đồ sộ hơn. Ở đây rõ ràng bản thân khái niệm văn hóa có hai mặt, chứa đựng hai phương diện khác nhau tương tự như trục tung và trục hoành trên mặt phẳng tọa độ. Một mặt, nó đánh dấu sự phát triển của con người (*"Mỗi bước tiến của văn hóa là mỗi bước tiến tới tự do"* - Engels), đánh dấu những thành tựu con người đạt được trên con đường khắc phục tự nhiên và tổ chức xã hội, trước là đảm bảo sự tồn tại của mình, dần dần tiến tới sự phồn vinh, hạnh phúc. Mặt khác, văn hóa lại thể hiện cá tính, bản lĩnh, sự độc đáo, dấu ấn của sự phong phú tinh thần của con người trong việc lựa chọn cách tồn tại, cách phát triển, từ cách ăn, cách ở cho đến cách làm nghệ thuật, cách thể hiện niềm vui và nỗi buồn, đau khổ và hạnh phúc, cách sống và cả cách chết. Trong văn hóa cái *mới* và cái *lạ* đều quan trọng như nhau. Cái mới có thể không phải lạ và cái lạ có thể là cái cũ. Văn hóa chỉ chạy theo cái mới mà không có gì độc đáo thì cũng không hay, không hấp dẫn. Ngược lại, chỉ khai thác cái

cũ, cho dù nó có màu sắc thì văn hóa, sẽ không có tính hiện đại, không theo kịp sự phát triển của cuộc sống.

Bản sắc cũng vậy. Một khi bản sắc là diện mạo riêng của tồn tại thì dù đó là *văn hóa tồn tại* hay *văn hóa phát triển* cũng đều có thể có bản sắc. Nếu chỉ tập trung khai thác bản sắc dân tộc trong nền văn hóa còn gắn liền với cuộc đấu tranh khốc liệt chống chọi với ngoại xâm và đói nghèo mà không coi trọng việc phát huy những nét độc đáo đang hình thành trong nền văn hóa của thời kì đất nước đang phát triển và hội nhập thì những tìm tòi về bản sắc dễ sa vào nhưng loay hoay về hình thức và phương tiện thể hiện bề ngoài.

Năm 2007, Việt Nam gia nhập WTO. Đó là bước ngoặt lớn trong quá trình phát triển đất nước, kết thúc về cơ bản thời kì Đổi mới. Trong bối cảnh đó, một cái nhìn bình tĩnh và khách quan về dân tộc nói chung và văn hóa dân tộc nói riêng, về cả cái hay và cái dở, cả mặt mạnh và mặt yếu trong tính cách dân tộc là hết sức cần thiết. Ý thức đầy đủ về những gì chúng ta có được trong quá trình lịch sử xét từ góc độ *văn hóa tồn tại* và *văn hóa phát triển*, nhìn nhận những nét độc đáo, bản sắc của văn hóa dân tộc một cách khoa học, tránh được tâm lí *tự ti* hay *tự kiêu* sẽ làm cho chúng ta hòa nhập dễ hơn, thực sự và mau chóng đưa nền văn hóa nghệ thuật của chúng ta đạt tới trình độ chung của văn hóa thế giới.

BẢN SẮC DÂN TỘC - SÁNG TẠO ĐỘC ĐÁO CỦA CÁ NHÂN NGHỆ SĨ

Nguyễn Bình Quân

***Bản sắc dân tộc* là cụm từ được dùng nhiều bậc nhất thập kỉ này. Tuy nhiên theo tôi, nó không phải là một khái niệm có một nội hàm thống nhất mà có nhiều lớp khái niệm với các tầng nội hàm khác nhau.**

Xây dựng nền văn hóa đậm đà bản sắc dân tộc là một khẩu hiệu chính trị, giống như trước đây có khẩu hiệu *dân tộc-khoa học-đại chúng* được biến thành chủ trương và chính sách đường lối áp dụng vào công tác quản lí văn nghệ, thậm chí nhiều lúc người ta còn muốn cụ thể hóa vào phương pháp sáng tác của mỗi tác giả, tác phẩm. Thực tế chứng minh rằng không tác giả nào có thể chuyển hóa khẩu hiệu đó vào tác phẩm mà không thất bại. Các tác phẩm, tác giả thành công thì thường từng "vướng", "chệch", "không bám sát" khẩu hiệu đó: kịch của Tào Mạt, Nguyễn Đình Thi, Lưu Quang Vũ..., thơ của Hoàng Cầm, Lê Đạt, Bùi Giáng..., tranh của Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tư Nghiêm..., nhạc của Văn Cao, Phạm Duy, Trịnh Công Sơn... và văn của nhiều người... Đơn giản vì thời thế thay đổi thì khẩu hiệu chính trị phải thay đổi. Chính trị cần có chủ trương đường lối văn hóa văn nghệ của mình để định hướng và quản lí cụ thể đời sống văn hóa, sự "tiêu dùng" văn nghệ của dân. Còn văn nghệ có quy luật sáng tạo độc lập tương đối của nó. Nếu trước đây có các tác giả muốn tác phẩm cụ thể của mình đạt chuẩn dân tộc - khoa học - đại chúng thì hiện nay không ai "quyết chí", nhăm nhăm làm cho tác phẩm của mình "đậm đà bản sắc dân tộc" cả. Đó là vì sáng tác bây giờ là tự do cá nhân và chính trị bây giờ cũng không muốn áp đặt công thức nào cho sáng tác nữa. Đó là một sự tiến bộ của xã hội hơn là của văn nghệ. Cũng không thể phủ nhận trong lịch sử xã hội luôn có dòng *văn nghệ dấn thân*, nhiều nhà văn nghệ làm chính trị và ngược lại. Họ có thể gặp những *vinh quang và cay đắng* đương thời nhưng nói chung thời gian rất công bằng. Các giá trị văn nghệ và các thành công chính trị lại được tách bạch và đánh giá đúng lại. Vậy *bản sắc dân tộc* trong

khẩu hiệu đó là gì, và thế nào là *đậm đà* với tư cách là hai phạm trù chính trị? Các nhà chính trị cho chúng một nội hàm và cụ thể hóa chúng trong lập pháp và hành pháp. Còn *người sáng tác* (như tôi) chỉ có thể thực hiện tốt chủ trương chính sách ấy bằng cách không vi phạm pháp luật và quy chế quản lí văn nghệ mà thôi. Ngoài ra, thực tình tôi không thể/biết làm gì hơn với/cho khẩu hiệu đó. Các nhà khoa học xã hội giúp các nhà chính trị đưa ra các định nghĩa ứng dụng tùy thời. Nếu ở giai đoạn sau do thời thế quy định Đảng, Chính phủ thay chủ trương khác không dùng khẩu hiệu này nữa thì "khái niệm khoa học ứng dụng này" cũng sẽ lỗi thời để trở thành một trường hợp hẹp.

Tôi nghĩ rằng khi nêu khẩu hiệu này, các nhà chính trị muốn bảo vệ văn hóa Việt Nam trước nguy cơ bị nô dịch bởi văn hóa đại chúng ngoại lai, tránh các tệ nạn mà giao lưu văn hóa mới có thể mang tới đồng thời gìn giữ những di sản tốt đẹp cần phát huy của cha ông ta. Đó là chủ trương đúng mà người sáng tác như tôi nhiệt tình ủng hộ.

Bản sắc văn hóa quốc gia, vùng miền nằm trong chiến lược đa dạng văn hóa toàn cầu, như đa dạng sinh học, là khái niệm được các nhà văn hóa học và các nhà hoạt động văn hóa quốc tế nêu ra, được Liên Hợp Quốc ủng hộ. Nó là sản phẩm hậu hiện đại đề cao yếu tố địa phương, bản địa. Nội dung chủ yếu là sự khác biệt, tính độc đáo, thậm chí là viễn dị của văn hóa du lịch, văn hóa đại chúng cùng sự đề cao những di sản độc đáo của mỗi nước, mỗi vùng miền. Nguy cơ bị "*nô dịch văn hóa*" của các nước nghèo, sự đại chúng hóa toàn cầu các biểu hiện và thành tựu văn hóa các nước giàu có nguy cơ xóa nhòa, bào mòn đa dạng văn hóa trên Trái đất. Với người dân, nó bao gồm cả các thói quen ứng xử, tập tục, văn nghệ dân gian, lễ hội... Với các chính phủ, là các chính sách biện pháp *bảo vệ di sản, bảo hộ văn hóa, văn nghệ* trong nước từ điện ảnh, truyền hình, sân khấu truyền thống tới các dòng nhạc bản địa hay các môn mĩ thuật dân gian, làng nghề thủ công... Khái niệm này cũng khích lệ sự giao lưu văn hóa có nhấn mạnh các nét độc đáo bản địa. Sự phát triển kinh tế trong bối ảnh toàn cầu hóa, chuyển giao công nghệ nhanh chóng và sự dư thừa sản phẩm cũng đòi hỏi hàng hóa có bản sắc quốc gia vùng miền để dễ bán hơn.

Đối với một cộng đồng người - nguồn nhân lực thì *bản sắc dân tộc có lẽ là những đặc điểm tính cách, phẩm chất* đã cố kết trong lịch sử, qua lịch sử cụ thể của mỗi quốc gia được đúc kết và khái quát hóa để khơi dậy hay triệt tiêu đi trước nhu cầu tiến hóa, phát triển của đương thời. Thường những đặc điểm này không hoặc khó được định lượng mà chỉ "chung chung" song lại có giá trị như một "thương hiệu" và rất có hiệu quả khi xây dựng lòng tự hào dân tộc. Nó cũng được các chuyên gia nghiên cứu để ứng dụng trong các chiến lược phát

triển nguồn nhân lực (thí dụ như ta hay nói: người Đức chính xác và kỉ luật, người Hoa thực dụng và khôn khéo, người Nhật đoàn kết và trung thành, người Tây Ban Nha cuồng nhiệt và nghệ sĩ...) Có hai luồng song song khi nghiên cứu các đặc tính này: Một là đề cao các *bản tính tốt* như nói người Việt thông minh, cần cù, giỏi biến hóa, ứng biến, hiếu hòa, dễ tha thứ... Hai là vạch ra các *thói hư tật xấu* để "chữa" dần đi như háo danh, thiển cận, hay đố kị, không đoàn kết trong kinh doanh, không chịu học đến nơi đến chốn, kém khả năng tư biện trừu tượng hóa... Và cái lí thú là thường một đặc tính "tốt" (tức hợp với thời thế cụ thể) thường đi liền với một đặc tính "xấu" (không hợp thời). Kỉ luật quá thì giáo điều, giỏi ứng biến quá thì thiếu triết học và chiến lược, học lỏm giỏi, học thi giỏi thì dễ tự vừa lòng và thiếu sáng tạo bất ngờ, đột phá, hiếu hòa quá thì dễ xuê xoa... Cá nhân tôi vẫn cho rằng các *đặc tính, bản tính của người Việt tùy thuộc và thể hiện ở các mẫu người Việt đã hình thành trong lịch sử cụ thể* mà tôi đã trình bày: người làng - người lính - người mở đất. Các mẫu người này quy tụ cả các đặc tính "tốt" lẫn "xấu" tùy theo thời thế cụ thể (bởi bản thân bản tính không có tốt - xấu). Trong cách mạng có thể phát huy bản tính này mà triệt tiêu bản tính kia, trong chiến tranh có khác đi và nay trong hòa bình xây dựng xã hội công nghiệp, đô thị hóa, toàn cầu hóa thì lại càng phải khác. Cái "tốt" cái "xấu" cũng thay đổi. Cái cần phát huy, cái cần triệt tiêu cũng khác đi. Nếu không tùy thời mà dùng thì sẽ phạm sai lầm. Ta từng đưa các tướng tá quân đội, các nhà thơ sang làm kinh tế, quản lí vì họ có những "bản tính rất tốt" của thời chiến song đã thất bại.

Bản sắc dân tộc là sự khác biệt độc đáo của một cá nhân nghệ sĩ, thể hiện trong tác phẩm. Câu hỏi mà họa sĩ các nước nghèo gặp phải khi đối diện với văn nghệ các nước giàu là: Bản sắc hội họa nước bạn là gì? Và hình như bạn chịu ảnh hưởng của họa sĩ A, B, C nổi tiếng của phương Tây? Khi Picasso chép tượng châu Phi, Matisse vẽ như tranh nhà Phật, Van Gogh chép tranh Nhật thì họ được coi là *sáng tạo*. Khi họa sĩ nước nghèo có nét giống Picasso, Matisse hay Van Gogh thì anh ta lập tức bị chê là *quay cóp, ăn phải bả Tây*. Tuy nhiên, khi gặp một họa sĩ có những sáng tác độc đáo, nhà phê bình không ngần ngại nói *Tôi thấy tranh của bạn rất Việt Nam, rất Thái Lan*... Song làm cho ý kiến xác đáng đó thành phổ quát, có trọng lượng trên thị trường tranh thế giới thì cần cả một nền văn hóa và nền kinh tế hùng mạnh của quốc gia để tựa lưng. Sự độc đoán, lũng đoạn của phương Tây và các nước giàu trong thẩm định và quảng bá văn nghệ là quá lớn và bất công. Tất nhiên Trung Hoa và Ấn Độ là hai nền văn hóa khổng lồ nên con cháu của họ không dễ bắt nạt như vậy, và nếu độc đáo, họ có lợi thế được công nhận hơn các nghệ sĩ các thuộc các nền văn hóa "nhỏ, ngoại vi". Văn

nghệ phương Tây (được gọi luôn là thế giới) sẵn sàng ưu ái văn nghệ các nước nghèo với tư cách văn nghệ du lịch, bản địa, thổ dân, thiểu số hay văn nghệ vùng biên. Câu chuyện trên cũng chứng tỏ một biện chứng cưỡng bức là chỉ có giao lưu, trao đổi sống chung với văn nghệ quốc tế ta mới có bản sắc cá nhân, từ thời thực dân - cuộc toàn cầu hóa I - văn nghệ phương Tây đã lấy hiểu biết và cảm hứng từ các xứ sở khác làm thức ăn cho cuộc tiến hóa của mình. Ta không thể bảo vệ thụ động bản sắc mà chỉ hòa nhập cọ sát và biến đổi, bản sắc mới xuất hiện và chói sáng. *Truyện Kiều*, thơ Nôm hay điêu khắc Chăm, Việt, tranh khắc gỗ dân gian, tuồng chèo, nhạc cung Đình Huế, quan họ hay ca trù... chứa đựng bản sắc dân tộc vì từng là sự giao thoa, cọ sát, khai thác lẫn nhau của các dòng văn nghệ, văn hóa khác nhau. Gần đây thì từ cái áo dài, cái nón tới tranh sơn mài, lụa, sơn dầu, Thơ mới, tiểu thuyết, kiến trúc "Đông Dương", cải lương... đều là những suối nguồn, và "kho chứa" của bản sắc dân tộc. Nó trừu tượng song không chung chung mà nằm ở các tác phẩm cụ thể của các tác giả cụ thể. Nếu có những nghiên cứu nhận dạng được những nét chung nào đó của các tác phẩm, tác giả đó thì ta có thể mơ hồ gọi tên "bản sắc dân tộc" ta. Ở dạng rút gọn thì lịch sử văn nghệ là lịch sử của các tác giả độc đáo và các tác phẩm xuất chúng.

Với văn nghệ, tôi thiết nghĩ chỉ có mỗi một cách để có "đậm đà bản sắc dân tộc" là trở thành tác giả độc đáo ở tầm dân tộc với những tác phẩm xuất chúng. Tôi cũng tin rằng mình đã vinh dự được gặp một số vị đó trong hai phần ba thế kỉ qua.

QUẢNG BÁ VĂN HÓA

Thái Kim Lan

Cho đến ngày hôm nay, (hình như) khi nói đến "quảng bá văn hóa", không chỉ những người lãnh trọng trách về văn hóa mà ngay cả những người cầm cương nẩy mực quốc gia thường tự cho mình có trách nhiệm chủ động trong việc quảng bá văn hóa đến quần chúng trong và ngoài nước. Tương quan phân cách giữa người chủ động và kẻ nhận sự quảng bá văn hóa được hình thành: một bên là lãnh đạo văn hóa, còn một bên được hướng dẫn văn hóa, một bên nhận lãnh chức vụ đưa ra ý kiến, sáng kiến về văn hóa, một bên thụ động chấp nhận, hoặc hưởng thụ hay bị ảnh hưởng.

Nhưng chính từ đây, sự quảng bá văn hóa có nguy cơ tự mâu thuẫn với chính đối tượng và mục đích của hành động quảng bá.

Trong bản chất, văn hóa là tiềm năng chuyển hóa không ngừng của mỗi cá nhân và tập thể vượt lên trên những nhu cầu cơ bản, chuyển hướng đến vẻ đẹp, đến trật tự văn minh, thoát khỏi hoàn cảnh vật lí và tâm lí còn thô sơ, chưa được "vun xới". Trong khi chữ "culture" theo tiếng Latin có nghĩa nuôi dưỡng, chăm sóc (cultura), khái niệm "văn hóa" của phương Đông nhấn mạnh thế động của văn hóa trong biến đổi chuyển hóa, mà A. Schweizer cũng đồng quan niệm khi cho rằng "văn hóa là sự tiến bộ về vật chất và tinh thần của mỗi người và của tập thể" trong cuộc mưu sinh, chung sống.

Văn hóa chỉ được nảy nở toàn diện trong tổng hợp năng động của bốn yếu tố: no ấm (kinh tế), an dân (điều kiện chính trị), truyền thống đạo đức và khát vọng nghệ thuật, khoa học. Văn hóa khởi đầu sau khi mọi hỗn loạn, tranh chấp bất ổn giữa con người với con người chấm dứt.

Thi hào Goethe cho rằng khái niệm văn hóa phải được hiểu rộng hơn, phải kể đến "cả y phục lẫn ẩm thực, cả lịch sử lẫn triết học, cả nghệ thuật lẫn khoa học, cả trò chơi trẻ con lẫn tục ngữ, cả khí hậu lẫn phong cảnh, cả kinh tế lẫn văn học, cả chính trị lẫn tư riêng..." và ngay cả hướng dẫn về những tai hại đốn rừng phá núi cũng phải được nêu ra khi đề cập đến khái niệm văn hóa.

Giản lược nó vào một trong những yếu tố kinh tế hay chính trị, vào quan niệm đạo đức khô khan hay tham vọng nghệ thuật khoa học, có nghĩa làm chết văn hóa, thay vì gây dựng nuôi nấng nó. Trồng cây sai thời tiết có thể chỉ làm thiệt một vụ mùa, nhưng làm văn hóa sai có thể hại nhiều thế hệ, nếu không nói là muôn đời như người xưa đã dặn.

Bởi vì mục đích cuối cùng của văn hóa chính là sự hoàn thiện về tinh thần và đạo đức của mỗi cá nhân, mỗi tập thể trong quá trình mà triết gia Đức I. Kant gọi là quá trình tiến đến hoàn thiện nhân bản của toàn thể nhân loại.

Ngày nay, tiến trình ấy đang xảy ra song song với tiến trình hội nhập toàn cầu, nhưng sự "hoàn thiện nhân bản" có đạt được hay không vẫn còn là câu hỏi lớn. Điều rõ rệt là xu hướng nhấn mạnh bản sắc văn hóa đang trở nên thời sự cho mỗi quốc gia. Chính Việt Nam cũng đang nỗ lực khơi dậy ý thức văn hóa dân tộc để tự nhận diện mình trên thế giới. Những hoạt động quảng bá văn hóa, bảo tồn văn hóa dân tộc đang được khuyến khích trong và ngoài nước, nhất là trên phương diện kịch nghệ, nghệ thuật, âm nhạc, nghệ thuật thứ bảy, thời trang... Tuy nhiên, việc đem một gánh hát tuồng hát chèo sang Đức, đưa một đoàn hợp xướng sang Pháp, biểu diễn thời trang áo dài xưa ở Hà Nội, Thành phố Hồ Chí Minh, hoặc mở tiệm phở ở New York hay quán bún bò ở Sydney trước hết chỉ là những sáng kiến cá nhân hay của một nhóm người trong cảm nghĩ văn hóa riêng tư. Dù cho những hành động ấy đánh động được sự chú ý, chừng nào cuộc trao đổi hay đối thoại chưa xảy ra trên bình diện chuyển hóa ý thức văn hóa từ truyền thống đến hiện đại, từ điều kiện xã hội hiện tại sang viễn cảnh tương lai, trong đó con người có thể phát huy tính nhân bản của mình, thì những hoạt động ấy tuy tích cực nhưng chưa hoàn thành nhiệm vụ quảng bá văn hóa.

Quảng bá văn hóa trước hết là một hành động văn hóa trong nghĩa đích thực của "văn hóa" nhằm khai phóng và chuyển hóa con người, hướng dẫn con người tự ý thức về khả năng sáng tạo của chính mình, ngay cả con người đang làm văn hóa hay "lãnh đạo văn hóa". Quan điểm của Goethe cho thấy, con người là một thực thể văn hóa. Bên cạnh bản năng tự nhiên với nhiều tuỳ thuộc nhu cầu, con người có tự do trong việc sử dụng chính năng lực của mình để chuyển hóa và nâng cao đời sống hiện tại. Năng lực chuyển hóa trong sáng tạo là khả năng văn hóa nằm sẵn trong con người, theo triết gia I. Kant, nó là khả năng của lí trí bên cạnh bản năng tự nhiên.

Nó chính là biểu hiện tự do. Không phải là thứ tự do muốn làm gì thì làm, buông thả theo những lệ thuộc bản năng thô lậu. Ngược lại, nó là sự tự do thực hiện giải phóng - ở điểm này tư tưởng phương Tây gần với quan điểm của

Phật học - ý nghĩa tự do nằm trong khả năng giải phóng những ràng buộc vị kỉ, chế ngự những nhu cầu thấp kém để vươn lên trong cách thế "làm đẹp mình", đưa đến hòa nhập và hòa đồng với tập thể bằng những bước đi kì cương qua phương pháp huấn luyện cơ thể và tinh thần. Tương tự như phương pháp rèn luyện thiền sinh trong buổi học thư pháp vẽ vòng "KHÔNG", nhất cử nhất động, mỗi đường nét vẽ ra đều có sự thẩm xét của thiền sư cho đến lúc chín muồi, sự quan sát nghiêm khắc được giải thể, thiền sinh phóng bút trong tự do, sáng tạo nên tác phẩm.

Cũng thế, quảng bá văn hóa cần được thực hiện trên truyền thống về kì cương thân xác và trau dồi tinh thần của một nhóm người hay của một dân tộc. Kì cương thân xác đem đến vẻ đẹp nghệ thuật, trau dồi tinh thần đem đến vẻ đẹp giải thoát, thong dong.

Hiện trạng xã hội Việt Nam ngày hôm nay đang báo động phá sản về văn hóa từ cung cách ăn ở, ứng xử ngay trên đường phố, mà nhiều thức giả đã lên tiếng về nguy cơ vong thân bản sắc văn hóa nằm trong bốn yếu tố nói trên.

Có thể nói như triết gia I. Kant, mục đích cao nhất của văn hóa được thể hiện trong một hiến chương dân sự toàn hảo, trong đó tính đồng nhất văn hóa hay bản sắc văn hóa được đúc kết từ những trao đổi ôn hòa hay đấu tranh cam go giữa cá nhân và thiên nhiên, giữa cá nhân và tập thể như một văn kiện hòa bình. Văn hóa cao nhất là sản phẩm của một bản hiến chương quốc gia được soạn thảo căn cứ vào những khái niệm về quyền lợi và nghĩa vụ của người dân, mà Nguyễn Trãi gọi là một "nền văn hiến lâu đời", khi xác định nền văn minh đất Việt.

Trong sự hình thành bản văn hiến ấy, vấn đề giáo dục con người đóng một vai trò quan trọng: chính qua sự uốn nắn giáo dục từ tình trạng thô thiển vụng về trong cách ứng xử, từ những nhu cầu có tính bản năng ích kỉ, con người đạt đến trình độ văn hóa. Con người vừa là tác nhân văn hóa vừa là kẻ tham dự vào văn hóa tập thể. Văn hóa nhào nặn con người nhập cuộc trong xã hội và con người có năng khiếu thực tiễn về văn minh nhờ vào văn hóa.

Mỗi người mang trong mình bản sắc văn hóa của nơi chốn nó được sinh ra, lớn lên và trưởng thành, đó là tấm gương phản chiếu bản lai diện mục hay tính đồng nhất văn hóa của mỗi cá nhân. Con người mang trong mình dòng sông và núi rừng văn hóa mà nó đã lặn lội trải qua. Vượt biển khơi hay băng rừng đến nơi khác, con người tự nhận diện mình nơi tấm thẻ căn cước văn hóa mà nó đem theo trong khi đối diện với một nền văn hóa khác. Chính trên đường phố lạ, cung cách ứng xử văn hóa được nhận rõ và đánh giá. Trong quá trình hội nhập vào thế giới, nó là tấm bảng quảng cáo lớn nhất về một

nền văn hóa mang những yếu tố khả dĩ được thừa nhận vào trong gia sản văn minh nhân loại.

Những yếu tố này không thể là bạo động, trộm cắp, giết người, bất chấp pháp luật, tập quán, phong tục bản địa, mà ngược lại phải là những dấu hiệu "thiện mĩ" tích cực cho sự an lạc của thế giới.

Phải chăng tư tưởng của Đức Phật và I. Kant có điểm tương đồng khi cho rằng ĐẸP là biểu tượng của hành động đạo đức trong nghĩa tu thân và tâm, chính vẻ đẹp thể xác và tinh thần thoát ra từ mỗi con người - cũng là vẻ ngoài "mai cốt cách", vẻ trong "tuyết tinh thần" mà Nguyễn Du tâm đắc cho vóc dáng Việt Nam - có thể đem hào quang tô điểm cho một thế giới an bình và hạnh lạc?

Từ đó, mỗi người chính là sứ giả của nền văn hóa mình!

BẢN SẮC XUẤT PHÁT TỪ QUÁ KHỨ NHƯNG THUỘC VỀ TƯƠNG LAI

Đỗ Lai Thúy

1. Trước khi trả lời bản sắc Việt Nam như thế nào, tôi muốn đi tìm những yếu tố quy định bản sắc đó. Nói khác, đó cũng là cách trả lời câu hỏi như thế nào bằng tại sao. Có thể có nhiều yếu tố quy định sự hình thành và phát triển của bản sắc Việt Nam, trong đó ngoài yếu tố còn chưa biết có hay không như gen sinh học chẳng hạn, hoặc những yếu tố bất di bất dịch như vị trí địa lí của đất nước, còn có những yếu tố được hình thành trong lịch sử và do đó, có "số phận lịch sử". Tôi nghĩ, chúng ta nên chú ý nhiều đến các yếu tố sau cùng, bởi vì nó mà một bản sắc dân tộc vốn bị/được hình thành trong quá khứ mà có được một tương lai.

Bản sắc của dân tộc Việt Nam trước hết bị quy định bởi môi trường trong đó nó sinh sống. Đó là vùng nhiệt đới gió mùa, ẩm thấp, nắng lắm mưa nhiều. Các điều kiện tự nhiên nói trên ngưng kết thành hệ sinh thái tiền sử phồn tạp: nhiều loài, nhưng trong mỗi loài số lượng cá thể lại ít. Hơn nữa, *cây vượt trội hơn con*. Điều này quy định *phương thức sống* của người Việt cổ (xin chấp nhận một từ khá phiếm chỉ như vậy) là *hái lượm trội hơn săn bắt* và (sau này khi đã chuyển sang nông nghiệp) *trồng trọt trội hơn chăn nuôi*. Tính trội này càng làm cho văn hóa Việt Nam thuần nông nghiệp hơn, mà lại là một nền nông nghiệp đa canh, lúa ngô khoai sắn, cái gì cũng có nhưng mỗi thứ chỉ một tý. Rồi địa hình Việt Nam nhiều vùng miền, nhiều tộc người, nhiều khoáng sản nhưng trữ lượng ít..., tóm lại cái sự nhiều nhưng ít này sẽ tạo ra trong tâm thức Việt Nam những khuôn mẫu vụn vặt, nhưng vừa vừa, nho nhỏ, xinh xinh...

2. Hệ sinh thái tiền sử, yếu tố khởi nguyên quy định bản sắc Việt Nam, không phải là riêng của Việt Nam mà là chung cho cả vùng Đông Nam Á. Nhưng cho đến nay, người Thái Lan, người Campuchia, người Indonesia, người Malaysia... khác người Việt Nam là bởi trong diễn trình lịch sử dân tộc còn có thêm nhiều yếu tố văn hóa xã hội khác chêm vào. Và, tôi nghĩ, quan trọng hơn cả là sự hình thành ở Việt Nam một *xã hội tiểu nông Nho giáo*. Hai yếu

tố làng tiểu nông và ý thức hệ Nho giáo không tồn tại riêng rẽ, mà chi phối lẫn nhau, nương tựa vào nhau để dựng nên một xã tiểu nông Nho giáo.

Làng nông nghiệp ở Bắc Bộ vốn ra đời từ sớm, thoát thai từ các công xã nguyên thủy và công xã nông thôn, nhưng chỉ đến thời Lê Thánh Tông mới trở thành cái làng tiểu nông. Một phần vì hấy giờ Nho giáo trở thành quốc giáo, độc tôn, thành ý thức hệ toàn xã hội, chi phối đến cơ cấu tổ chức làng xã. Phần khác, làng xã đến bấy giờ mới hội đủ các điều kiện kinh tế xã hội khác. Chính sách hạn điền, hạn nô và đề cao Nho giáo của Hồ Quý Li đã phá vỡ nền kinh tế điền trang thái ấp cùng tầng lớp quý tộc Phật giáo Lí Trần và cho ra đời, một mặt, tầng lớp địa chủ nhỏ và nông dân có ruộng tư, mặt khác tầng lớp nho sĩ - quan lại, tôn xưng ngôi vua. Nhưng sự bảo lưu ruộng công đất công nơi làng xã trói buộc người nông dân lại với làng quê, khiến họ không dám bỏ làng đi làm ăn buôn bán xa, biến làng thành một xã hội khép kín, tự cung tự cấp, thậm chí một vũ trụ tự nó, bởi làng có thể đáp ứng mọi nhu cầu của một thôn dân từ tâm linh, kinh tế, pháp luật, văn hóa, văn nghệ.

Tập quán làm lúa nước trên những cánh đồng có độ cao thấp khác nhau bởi châu thổ Bắc Bộ chưa được bồi lấp phẳng khiến người nông dân phải chia ruộng thành những mảnh nhỏ để giữ nước. Và để canh tác trên những thuở ruộng quy mô nhỏ ấy, đại gia đình phải tự vỡ ra thành những gia đình hạt nhân (hoặc gia đình hạt nhân mở rộng). Tục lệ phân chia tài sản ruộng đất cho tất cả các con trai (đôi khi cả con gái nữa) khiến cho những mảnh ruộng đã nhỏ lại càng nhỏ hơn. Người nông dân nhanh chóng trở thành người tiểu nông trên mảnh ruộng bé, gia đình nhỏ, giấc mơ con. Mặc dù rất sinh động và giàu *cá tính*, nhưng người tiểu nông không thể thành một *cá nhân*. Nếu xã hội Việt Nam cổ truyền là một ngôi làng mở rộng, hoặc một tập hợp các ngôi làng, thì tư tưởng tiểu nông là một trong những tư tưởng ngự trị xã hội.

3. Cùng tiếp thu Nho giáo như Triều Tiên, Nhật Bản, nhưng Nho giáo Việt Nam khác hẳn với Nho giáo Triều Tiên, Nhật Bản là chỉ nặng nề tiếp thu phần hình nhi hạ như khoa cử, đạo đức, nghi lễ, nhẹ về tiếp thu phần hình nhi thượng. Sự thực dụng này trước hết hẳn là bị chi phối bởi tư tưởng tiểu nông, bởi nhu cầu xây dựng một chính quyền trung ương tập quyền mạnh, một bộ máy nhà nước thuần nhất, một sùng bái vương quyền. Hơn nữa, sự độc trị của Nho giáo, sự kì thị của nó với Đạo giáo, Phật giáo... làm cho nó mất sự đối trọng, trở nên xơ cứng, chỉ chuộng hình thức, không có tư tưởng học thuật, trường phái.

Nho giáo Việt Nam, bởi thế, cần cho một xã hội ổn định, nghèo mà ổn định thì vẫn tốt (*an bần lạc đạo*). Ngoài tầng lớp sĩ, tức các nho sĩ - quan/thư lại,

nó coi trọng nông dân, một đồng minh tự nhiên, kì thị thương nhân, yếu tố gây mất ổn định xã hội bằng tư tưởng thị dân, bằng phương thức sống, bằng sự... giàu có. Như vậy, Nho giáo Việt Nam luôn luôn sợ cái mới, cái khác. Nhưng phương thức phản ứng của nó thật tài tình: nó quan sát đối thủ của mình, làm ra vẻ ủng hộ, rồi rút tỉa những điểm khả thủ của đối phương đưa vào hệ thống của mình và như thế, biến cái mới cái khác chỉ còn là những hình thức không có nội dung, một thứ mốt vô hại. Một xã hội như vậy sẽ không phát triển được thương nghiệp, nhất là ngoại thương, sẽ không có tầng lớp thương nhân, không có văn hóa đô thị, không có tầng lớp trí thức thực sự, sẽ bế quan toả cảng cả về kinh tế lẫn tư tưởng.

Nhà nước quân chủ Nho giáo quả thực là rất mạnh. Nhờ nó mà Việt Nam đã chống được sự xâm lược từ phương Bắc, chiến thắng được các quốc gia theo Ấn Độ giáo ở phía Nam, tạo ra được một sự thống nhất hành chính và tư tưởng trên toàn lãnh thổ. Tuy nhiên, chiến tranh liên miên đã tạo ra sự ám ảnh lớn, thường trực, đến mức ở thời bình vẫn duy trì những chức năng của nhà nước thời chiến, tức lấy cái bất bình thường (chiến tranh) làm cái bình thường (hòa bình). Sự tuyệt đối hóa vai trò của Nhà nước này đã tạo ra sự *nhà nước hóa* toàn bộ xã hội, khiến các tổ chức xã hội, tổ chức dân sự không phát triển được, tư tưởng dân chủ, vì thế, cũng kém phát triển.

4. Như vậy, bản sắc hình thành *trong* và *bằng* quá khứ và có những khác nhau ở từng giai đoạn lịch sử - xã hội cụ thể. Nó tạo ra một hệ giá trị nhằm đáp ứng nhu cầu ổn định (và phát triển) của xã hội đó, như *tính cộng đồng, sự duy tình, chuộng đồng đều, tính thiết thực, sự nhẫn nại, chịu thương chịu khó...* Nhưng khi xã hội Việt Nam cổ truyền chuyển sang xã hội hiện đại, thì những giá trị trên thành cản trở trong việc xây dựng những giá trị mới như là mặt đối lập của nó như *tính cá nhân, sự duy lí, sự vượt trội* (chống cào bằng), *sự nhìn xa trông rộng, sự bất bình...* Đây là cơ sở để thấy rằng, bản sắc tuy xuất phát từ quá khứ, nhưng lại thuộc về tương lai.

TRUYỀN THỐNG LÀ GÁNH NẶNG HAY LÀ SỰ TIẾP SỨC TỐT ĐẸP?

Phan Cẩm Thượng

Họa sĩ Đặng Thị Khuê có lần nhận xét: "Picasso nếu ở Việt Nam thì cùng lắm bằng Nguyễn Sáng". Nhận xét này có lẽ không bao hàm ý ngược chiều Nguyễn Sáng ở Pháp thì bằng Picasso. Nhiều họa sĩ Việt Nam cảm thấy buồn phiền khi mình không đạt tầm cỡ thế giới từ một nền văn hóa nhỏ. Cái này dẫn đến tâm lí coi việc kế thừa truyền thống chẳng quan trọng gì. Thực ra thì làm gì có nền văn hóa nào khi bắt đầu đã có nền tảng lớn lao. Tất cả là do kĩ tính dần dà, qua nhiều thời đại, nhiều thế kỉ, mới có nền văn hóa lớn. Còn những nền văn hóa nhỏ khác, muốn trở nên lớn, thì bắt đầu từ bây giờ cũng chẳng có gì muộn. Sự lựa chọn của dân tộc dẫn đến kết quả to hay nhỏ. Người Khmer thời Angko ít dân nhưng tập trung cho một mô hình kì vĩ. Người Việt đông dân hơn, nhưng chọn con đường phân tán và quy mô nhỏ, cho đến bây giờ vẫn vậy. Nhưng những vùng phân tán có giá trị của nó, chắc hẳn phù hợp với đất nước chiến tranh liên miên, kinh tế không thể tập trung với phương thức canh tác thuần nông trong các làng xã cát cứ. Và nhỏ cũng có tính đặc sắc nhất định.

Cha mẹ, con cái, địa lí sinh ra những cái con người không thể lựa chọn và cái đó quy định con người ngay từ đầu cho đến kết thúc, cũng như hành trình của mỗi con người đều là sự trở lại cái nguyên nhân sinh ra nó. Bằng bất kì hình thức và phương pháp sáng tác nào, nghệ sĩ người Việt cũng không thể tạo ra một thứ văn hóa không phải là Việt Nam. Đấy là nguyên do tất yếu của sự buộc phải tiếp nối truyền thống, dù là một truyền thống liên tục hay gẫy khúc, thuần khiết hay lai căng, cũng như luôn sợ sức ép ảnh hưởng của những nền văn hóa lớn bên ngoài, rồi đến một lúc tự nguyện thích thú các ảnh hưởng, hoặc quên đi rằng đang ảnh hưởng.

Truyền thống là gánh nặng hay là sự tiếp sức tốt đẹp? Câu hỏi này còn lơ lửng trên đầu các nghệ sĩ trẻ. Chạy theo các mô hình phương Tây là niềm đam mê hay bất đắc dĩ không trở thành câu hỏi để trả lời. Nhiều nghệ sĩ Trung Hoa

đã cho rằng đối với dân tộc nào thì không biết, chứ đối với người Trung Quốc, truyền thống là cái cùm khó có thể tháo bỏ, nhưng cũng nhận ra không thể sáng tạo dựa trên các kiến thức phương Tây. Truyền thống của chúng ta không nặng nề và thâm hậu đến mức ràng buộc. Sáng tạo của chúng ta cũng không nhạy bén đến mức từ chối những ảnh hưởng Tây phương. Nghệ thuật Việt Nam tiệm tiến theo các biến động xã hội đang trong quá trình công nghiệp hóa. Tiếp thu tinh hoa truyền thống và nhân loại là khẩu hiệu rất hay, nhưng thực tế sáng tạo lại là con đường đầy chông gai, trước sự thờ ơ với nghệ thuật của đại đa số công chúng dân tộc.

Truyền thống là tài sản vừa hữu hình vừa vô hình. Nó nằm ở di tích cổ, lề lối sinh hoạt và trong huyết mạch hình thành nên kích cỡ, ngôn ngữ và tính cách. Vậy thì nó vừa là cái phải đi tìm, khai thác lại, vừa là cái sẵn có ngay trong ta, chẳng cần tìm hiểu ở đâu nữa. Đây chính là thứ, mà các nghệ sĩ tiền phong biện hộ cho cuộc rượt đuổi Tây phương của mình. Rằng bây giờ mặc áo the khăn xếp mới là kì cục và từ một cái máy ảnh, người Tây chụp ra cái ảnh Tây, người ta chụp ra cái ảnh ta. Cách làm thông thường là khai mở ngay các di sản vật chất truyền thống. Ví như có thể khắc gỗ theo lối tranh dân gian Đông Hồ, vẽ gốm Lí, Trần, tượng Phật cùng với các hình thể hiện tại, sử dụng không gian hai chiều, hoặc thấu thị tấu mã và phi điểu phương Đông. Hoặc có thể thâm hậu hơn, như Nguyễn Tư Nghiêm đã làm, khai thác các cấu trúc phức hợp và biến thiên hình từ điêu khắc đình làng, hoặc cấu trúc vòng tròn Đông Sơn. Đại bộ phận nhất trí truyền thống là tinh thần, là quan niệm, là thực tại, không nhất thiết phải có sự tiếp tục về phong cách. Thành công của các họa sĩ trường Cao đẳng Mĩ thuật Đông Dương là ví dụ, ba kiểu biểu hiện sinh động là Nguyễn Phan Chánh với cảm quan phương Đông, hình phẳng, mảng lớn trong các bố cục tập trung phương Tây, Nguyễn Gia Trí với tính chất hoa lá trang trí, lộng lẫy vàng son, trong các phương án có tính kiến trúc hiện đại, và Tô Ngọc Vân với tinh thần thị dân nhẹ nhàng, buồn man mác pha lẫn trong bút pháp Ấn tượng. Quy tắc sáng tạo ra thiên tài, hay thiên tài sáng tạo ra quy tắc. Cuộc sống lôi con người hay con người lôi cuộc sống đi là tùy thuộc vào mỗi cá nhân mạnh hay yếu, có ý thức hay không có ý thức trong văn hóa cộng đồng. Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du không chờ tiếng Việt phong phú mới làm thơ, trái lại tiếng Việt trở nên phong phú, đẹp đẽ sau khi có thơ của họ. Sự an bài không có sẵn. Khi có an bài thì sáng tạo cũng chấm dứt.

Phần đông các nghệ sĩ Việt Nam không ý thức được quá trình sáng tác trên phương diện triết học. Khốn khổ thay, nếu có, chỉ là triết học âm dương, ngũ hành từ Kinh Dịch là thứ họ quan tâm. Hay chăng chính vì vận dụng triết lí âm

dương mà nghệ thuật cứ tiến một bước lại lùi một bước, giới hạn trung dung luôn hiện ra ở ngưỡng cửa sáng tạo đang đầy hứa hẹn. Đang hung hăng như Van Gogh bỗng hiền lành như thỏ đế. Đang tung tẩy vung bút như Picasso, Tề Bạch Thạch bỗng rụt rè như rùa. Gần đến đích tự nhiên quay ra kiếm chút cơm gạo, hoặc long trọng làm chức nọ, tước kia trong hội đồng nghệ thuật. Tính cách này thể hiện phổ cập và sâu sắc tới mức thấy được từ truyền thống đến hiện tại, ở mọi lứa tuổi nghệ sĩ, đáng tiếc thay cho tài năng không thiếu ở Việt Nam. Cái gì quy định tâm tính đó như một tính cách truyền thống "chín bỏ làm mười", thiếu cẩn thận trong học hành, thiếu nghị lực trong sáng tạo, và thiếu tính triệt để trong chặng đường nước rút. Ở tuổi 40, các nghệ sĩ đã cảm thấy kịch trần, ai cấp tiến nhất thì không đem mình ra làm gương cho lớp trẻ.

Đứng về phía sáng tác, quả thật là khó khăn khi muốn ứng dụng cái gì đó trong truyền thống vào hiện tại. Nền nghệ thuật cổ Đại Việt ở phía Bắc và Champa ở phía Nam đi vào con đường hẹp, trong đó các triển khai hình thức bề mặt rất ít, rất chậm chạp, nhưng rất tinh tế trong cách truyền đạt tinh thần huyền thoại và hiện thực lẫn lộn. Tinh thần là cái khó khai thác, khó lặp lại, khi các cấu trúc lại không quá đa dạng và biến đổi, như một thế tượng Phật ngồi, một nghìn năm vẫn không thay đổi. Rất khó nhận ra phong cách mĩ miều, thậm chí phong cách thời đại, còn phong cách cá nhân hầu như không có. Từ xã hội phong kiến cổ sang xã hội hiện đại, như có một sự gẫy khúc và đột ngột. Trong cuộc đấu tranh giành độc lập dân tộc, các mô hình văn hóa mới chưa kịp hoàn thiện, lại luôn vấp phải câu hỏi tiếp nhận, hay không tiếp nhận, hoặc tiếp nhận đến mức nào các ảnh hưởng bên ngoài. Chiết trung là một biện pháp tạm thời, rồi trở thành một tính cách phổ biến, khống chế mọi biến đổi cực đoan. Ngay cả nếp sống cũng chưa ổn định, thước đo và định lượng dân tộc cho hàng hóa tiêu dùng rất thiếu thuyết phục, càng làm khó thêm việc xây dựng một nền văn hóa thuần khiết. Ngay cả khi bế quan tỏa cảng nhất, khi ta rất ít hiểu biết về bên ngoài, thì văn hóa Việt Nam vẫn phải va chạm và lựa chọn với các nền văn hóa lớn như Trung Quốc, Ấn Độ, Nga, Pháp và Mĩ. Chính trong những lúc ấy, sông Hồng, sông Thái Bình và sông Mêkong lúc dữ tợn, lúc êm đềm trôi chảy. Lụi lội và hạn hán lẫn vào nhau. Người nông dân vẫn lầm lũi, một nắng hai sương trên các cánh đồng. Và kẻ sĩ vẫn nghêu ngao câu ca gì đó vào thiên địa.

VĂN HÓA NGHỆ THUẬT - CƠ CHẾ - THỊ TRƯỜNG - HỘI NHẬP?

Nguyễn Bình Quân

Hội thảo về *Văn hóa, nghệ thuật cơ chế thị trường và hội nhập* được tổ chức tại TP. Hồ Chí Minh vừa qua với thành phần dự chủ yếu là các quan chức và cựu quan chức văn nghệ của Ban Tuyên huấn, của các Hội Văn nghệ, những người chỉ đại diện cho một phần ba đời sống nghệ thuật, hoàn toàn không có tiếng nói của những ai đang thực sự tạo ra và hoạt động hằng ngày với thị trường văn nghệ và hội nhập. Do vậy, Hội thảo chỉ nêu được phương hướng chung chung và đề đạt nguyện vọng, không đề xuất được một giải pháp có tính khả thi.

* Quan điểm chủ trương luôn luôn đúng

Phát biểu tại Hội thảo: "Văn học nghệ thuật trong cơ chế thị trường và hội nhập" vừa diễn ra tại TP. Hồ Chí Minh, đồng chí Trương Tấn Sang đã nhấn mạnh tinh thần cơ bản của Nghị quyết chuyên đề về văn học nghệ thuật của Bộ Chính trị được ban hành tháng 6 vừa qua là: *"Đảm bảo quyền tự do sáng tạo* của văn nghệ sĩ". "Tài năng văn học nghệ thuật là vốn quý của dân tộc", "vì vậy, chăm lo bồi dưỡng, quý trọng, phát huy và phát triển các tài năng là trách nhiệm của toàn xã hội, nhưng trước hết là của Đảng, Nhà nước và của các tổ chức trong hệ thống chính trị các cấp. *Từ đó, lãnh đạo quản lí văn học nghệ thuật phải thực sự tôn trọng quyền tự do sáng tạo*, tạo điều kiện thuận lợi *phát huy tính độc lập, khơi dậy nguồn sáng tạo của văn nghệ sĩ*". Đồng thời, ông cảnh báo: "... các thế lực thù địch tiếp tục đẩy mạnh thực hiện âm mưu và thủ đoạn *"diễn biến hòa bình"* nhằm tạo ra sự *"tự diễn biến"* trên lĩnh vực tư tưởng - văn hóa trong xã hội ta". Do vậy, cần: "... tiếp thu có chọn lọc các giá trị nhân văn, khoa học, tiến bộ, đồng thời kiên quyết ngăn chặn, làm thất bại âm mưu thủ đoạn áp đặt, *xâm lăng văn hóa từ bên ngoài*". (*Lao Động*, 18/11)

Có thể nói, *Đảng đảm bảo tự do sáng tạo* - là một thành tựu căn bản của tư duy đổi mới khi chuyển từ chiến tranh và bao cấp với những người nghệ sĩ

chiến sĩ, nghệ sĩ cán bộ, nghệ sĩ tuyên truyền dân vận, sống trong biên chế ăn lương hành chính sang hòa bình, kinh tế thị trường với người nghệ sĩ độc lập, tự do sáng tạo sống trong cơ chế thị trường.

* Tư duy thế thủ và thị trường tự phát

Thị trường văn nghệ đã hình thành 20 năm nay trong một hoàn cảnh đặc biệt là toàn cầu hóa và hội nhập cùng sự phát triển vũ bão, hoàn toàn mới mẻ của các phương tiện, các kênh sản xuất, tiêu dùng, hưởng thụ văn hóa văn nghệ. Nhưng hầu như chính quyền, hệ thống chính trị đã bị động trong quá trình hình thành thị trường văn nghệ đó. Nếu trong kinh tế, Đảng và chính quyền liên tục chủ động đưa ra các chính sách, các biện pháp, giải pháp, đã có những bước tiến dài trong xây dựng cơ chế, thì quản trị văn nghệ vẫn nguyên hình thái cách thức thời bao cấp, vẫn bảo thủ, giậm chân tại chỗ. Vậy nguyên nhân sâu xa của sự bảo thủ này nằm ở đâu?

Nếu trong kinh tế, hàng loạt mô hình được thể nghiệm, thay đổi liên tục thì thị trường văn nghệ phát triển rất tự phát. Chính quyền, quy chế, biện pháp chỉ chạy theo sau, lo giải quyết những sự vụ và hậu quả mà mình không mong muốn. Thí dụ sự hình thành thị trường sách, xuất bản với các đầu nậu lúc đầu sau là liên kết và các công ty văn hóa truyền thông tư nhân. Các hãng phim tư nhân và quốc doanh không có cạnh tranh lành mạnh, các cửa hàng bán tranh không có luật lệ buôn bán nghệ thuật dẫn tới nạn chép, nhái, làm giả, việc nhập phim và phát giờ vàng trên TV, quảng cáo và tượng đài, các lễ hội, festival... Đó là *tư duy thế thủ*, lo sợ ("đầy ắp lo âu"), thiếu tự tin, thiếu tin tưởng vào tài năng sáng tạo và sự tự điều chỉnh của thị trường. Sự xâm lăng văn hóa là có thật và là một nguy cơ nhưng không thể chống lại nó bằng cách phòng thủ. Muốn hội nhập kinh tế, muốn tăng trưởng chỉ có một cách là sản xuất nhiều hàng hóa, dịch vụ hơn với chất lượng cao hơn. Văn nghệ cũng hệt như vậy. Không thể cấm xem phim ngoại hay hơn phim nội, không thể cấm dịch những tác phẩm nước ngoài để bảo hộ văn học nội... Trong lịch sử văn hóa dân tộc, những lần hội nhập mạnh mẽ, chủ động luôn thành công, dẫn tới những thành tựu vĩ đại nhất. Hội nhập với Chăm và Đông Nam Á góp tạo ra giai đoạn Lí - Trần đặc sắc và văn hóa Phú Xuân. Du nhập mạnh Khổng giáo và tiếp xúc với phương Tây lần thứ nhất giúp tạo ra văn hóa Lê, Trịnh - Nguyễn và Nguyễn rực rỡ. Hội nhập với châu Âu qua Pháp và Nga dẫn tới văn nghệ thế kỉ XX mạnh chưa từng có. Chẳng có lí do gì để thế thủ và bi quan mặc dù những cảnh báo về sự nô dịch, lai căng, mất gốc lúc nào cũng là cần thiết. (Tiểu thuyết diễm tình, tranh sơn dầu, cái áo dài, hàm răng trắng... cũng từng

bị kêu là mất gốc, lai căng, suy đồi...). Văn nghệ Nhật, Trung, Hàn cũng nhờ hội nhập không run sợ mà có thế thượng phong trên thế giới như ngày nay. Nghệ sĩ của họ tung hoành ngang dọc khắp thế giới, không mặc cảm và không tự tôn, chỉ làm một nghệ sĩ bình thường của thế giới ngày nay mà thôi. Ta thiếu hẳn tâm thế đó. Tự tôn và tự ty đều quá đà.

* Cơ chế lủng củng

Trong cơ chế thị trường văn nghệ tự phát như hiện nay, mọi vụ xử lí, không cấp giấy phép, thu hồi, xử phạt hành chính mang màu sắc xin cho, tùy tiện và dễ cho hình ảnh mất dân chủ và bị các thế lực thù địch lợi dụng. Sự lúng túng này quá rõ khi ông Chủ tịch Hội Nhạc sĩ Việt Nam yêu cầu (trên *Thể thao và Văn hóa*) Hội đồng Lí luận phê bình Trung ương phải "như cảnh sát 113" ứng cứu kịp thời! Và ông Vụ trưởng Vụ quan hệ Quốc tế Bộ Văn hóa Thông tin (trước đây) nói tại một hội thảo của Viện Goethe rằng đã nghiên cứu nhiều mô hình quản lí văn hóa các nước nhưng chưa tìm ra mô hình nào cho Việt Nam! Hiện ta vẫn quản trị chồng chéo Bộ - Hội (tổ chức chính trị, xã hội, nghề nghiệp) - Ban Tuyên giáo (Cơ quan tham mưu của Trung ương Đảng) và An ninh văn hóa (CP 25). Giấy phép của Bộ, ý kiến chỉ đạo thường có tính chất quyết định của Ban, ý kiến tư vấn của Hội (thường ba phải, rụt rè) và quyết định dừng, tạm dừng hay thu hồi... của An ninh văn hóa! Muốn biết mình được làm gì, không được làm gì, người sáng tạo thực không biết hỏi ai. Khi bị "xử lí" họ cũng không biết hỏi ai, kêu ai hay kiện ở chỗ nào, nhất là với những nghệ sĩ hành nghề tự do.

Tình hình rối hơn khi thị trường văn nghệ hiện không đồng bộ. Nó gồm ba mảnh tách rời, có khi mâu thuẫn nhau và cạnh tranh không sòng phẳng. *Khu vực bao cấp* với tiền của Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, Bộ Tài chính, Sở Tài chính "rót" qua các Hội văn nghệ. Báo *Lao Động* ngày 18/11 có bài đầy tinh thần thế thu: *"Đâu sức để đề kháng..."* có nêu "đầu tư văn hóa văn nghệ nước ta là quá thấp, bình quân mỗi người chi dùng cho văn hóa chưa quá 1 USD/năm. Hệ thống cơ sở vật chất quy mô nhỏ, lạc hậu...". Không rõ đây có hoàn toàn là tiền Nhà nước đầu tư hay không và theo đường nào. Còn các Hội, nơi tổ chức phong trào thì chỉ được rót khoảng 20 tỉ/năm, nhưng lại được coi là khu vực duy nhất chính thống, nhận các hợp đồng Nhà nước, (đầy nguy cơ và thực tế tham nhũng như tượng đài Điện Biên Phủ, các phim "cúng cụ"...), đưa ra xét duyệt các giải thưởng, danh hiệu... với các chuẩn khá lạc hậu và không thiếu tinh thần ăn chia (một tranh chép lại một tranh cũ của Liên Xô từng được trao giải nhất Triển lãm Mĩ thuật Toàn quốc, các vụ khiếu

nại về giải thưởng Hồ Chí Minh, giải thưởng Nhà nước về Văn hóa nghệ thuật ... từng om sòm báo chí...).

Khu vực của các Hội thị phần nhỏ, chất lượng thấp vẫn được bao cấp và vô hình trung đối lập với hai khu vực có thị phần lớn hơn, năng động hơn nhưng lại bị coi là "hạng hai" hoặc đối tượng để phòng ngừa là: *Khu tư nhân* hoàn toàn theo quy luật thị trường (thí dụ 10.000 họa sĩ và hàng trăm gallery, 30 hãng phim tư nhân và hàng loạt các nhà hát, nhóm sân khấu "xã hội hóa", hàng chục công ty truyền thông và nhà sách...) mà chưa có luật lệ nên hệ thống các nhà quản lí văn nghệ có cảm giác "không quản được" thành ra họ giữ thế đối lập. Họ dễ dàng thấy nó có nhiều bất cập và thường mang cái khuôn bao cấp của mình ra quy chụp, đồng thời cũng dễ dàng bỏ qua không trân trọng đúng mức các giá trị văn hóa của khu vực thực sự năng động sáng tạo này. *Khu vực "liên doanh" có yếu tố ngoại* là thực thể hoàn toàn mới ở ta. Người nước ngoài sống, sang tạo tại Việt Nam, một mình hoặc cùng các đồng nghiệp Việt Nam, nghệ sĩ Việt Nam làm việc ở nước ngoài một mình hoặc cùng nghệ sĩ nước ngoài; các hoạt động giao lưu, hợp tác, liên doanh của các quỹ nước ngoài, các nhà văn hóa, tổ chức văn nghệ tư nhân nước ngoài cùng với môi trường truyền thông hiện đại đang ngày càng sôi nổi, góp phần không nhỏ vào đời sống văn nghệ,, nhất là lớp trẻ và hạm cái mới lại rất khó "quản" theo kiểu bao cấp. Giao lưu văn hóa được Đảng và chính quyền cổ vũ nhưng các nghệ sĩ, tổ chức văn hóa nước ngoài thường ta thán, trong làm việc gặp muôn phần khó khăn, khó hơn hợp tác kinh tế nhiều. Đây là kênh cần có cơ chế hợp tác mới, vừa cởi mở vừa chặt chẽ vì nó là đại lộ để ta hội nhập toàn cầu và kêu gọi "đầu tư" đồng thời cũng là nơi kẻ xấu lợi dụng để diễn biến và xâm lăng văn hóa. Cần có tầm cỡ, tâm huyết và tài năng để chủ động khai thác khu vực mới này và thu hẹp dần khu vực bao cấp khô cứng.

Trong bốn khái niệm văn nghệ - cơ chế - thị trường - hội nhập thì rõ ràng cơ chế à chìa khóa!

* Điều tiết vĩ mô không có nghĩa là trở về bao cấp

Hội thảo tất nhiên không đưa ra được phương án hay gói giải pháp cụ thể nào, chỉ dừng lại ở cảnh báo nguy cơ, nêu phương hướng chung chung và để đạt nguyện vọng. Tuy nhiên, cũng có không ít điểm không xác thực, thiếu khoa học.

Báo *Tuổi Trẻ* ngày 19/11 đưa bài tường thuật. Có các đoạn như sau về các đề đạt của văn nghệ sĩ: *"... công tác Đảng cần nuôi dưỡng cảm hứng sáng tạo của văn nghệ sĩ. Cảm hứng của văn nghệ sĩ thì bắt nguồn từ niềm tin và tình yêu nên Đảng cần làm trong sạch môi trường xã hội, tạo niềm tin yêu cho văn nghệ sĩ. Đồng*

thời Đảng cần xây dựng một hệ thống lí luận văn học nghệ thuật để làm chuẩn. Nhà nước cần thể chế hóa các quan điểm của Đảng thành luật, thành cơ chế chính sách để đến được văn nghệ sĩ. Nhà nước cũng cần đầu tư mở rộng hơn nữa cho văn học nghệ thuật. Trách nhiệm của văn nghệ sĩ được lưu ý là bám sát hơn nữa vào thực tiễn".

Là một nghệ sĩ độc lập, từng là cán bộ quản lí nhà nước và hội nghề nghiệp, tôi cứ mong tường thuật trên là một sự nhầm lẫn. Không ai nuôi hộ ta cảm hứng sáng tác nếu người nghệ sĩ không tự nhen lửa trong tim mình. Không ai chờ Đảng làm trong sạch môi trường xã hội rồi mới sáng tác! (giống như chuyện vui về anh nhà văn đòi phải diệt hết ruồi rồi mới viết được!). Nghệ sĩ phải làm việc đó vì con người, vì xã hội, thời đại, dân tộc mình. Đảng đòi hỏi đảm bảo tự do sáng tác chứ không trói buộc nghệ sĩ bằng một loạt "chuẩn" giấy tờ. Trong lịch sử của Đảng ta và mọi Đảng khác chưa từng có chuyện thể chế hóa các quan điểm thành luật bao giờ (các luật gia cũng sẽ bó tay). Thể chế hóa là làm ra các luật cho thị trường, tạo khung pháp lí cho hoạt động văn nghệ chứ không phải ra mệnh lệnh, trói buộc nghệ sĩ. Điều tiết vĩ mô là tối cần thiết, chủ yếu là xây dựng cơ chế thị trường phù hợp với tình hình chứ không phải là rót thêm tiền cho cơ chế bao cấp còn lại hiện nay. Nếu cứ chi thêm tiền theo các kênh hiện nay thì chỉ tăng thêm tác phẩm xấu, lãng phí và tham nhũng chứ không thể có tác phẩm tầm cỡ như mong muốn. Xin đừng bao cấp văn nghệ sĩ từ tinh thần đến vật chất mà hãy buộc họ tự do sáng tạo trong cơ chế thị trường!

Cũng có lẽ do hội thảo về *Văn hóa, nghệ thuật cơ chế thị trường và hội nhập* mà thành phần dự chủ yếu là các quan chức và cựu quan chức văn nghệ của Ban Tuyên huấn, của các Hội Văn nghệ, những người chỉ đại diện cho một phần ba đời sống nghệ thuật, hoàn toàn không có tiếng nói của những ai đang thực sự tạo ra thị trường, hoạt động hằng ngày với thị trường và hội nhập nên việc đề xuất được một giải pháp có tính khả thi là điều không thể.

"QUẢN TRỊ" SÁNG TẠO NGHỆ THUẬT

Nguyễn Quân

Điều ai cũng thấy là ta đang cải cách hành chính mạnh mẽ, cải cách quản trị xã hội, kinh tế, y tế, giáo dục, giao thông vận tải... riêng quản trị văn nghệ thì không. Vì thế, sau nhiều năm đổi mới, tầng tầng lớp lớp đan cài về quản trị sáng tạo và công bố văn nghệ này vẫn tiếp tục gây ra những phiền toái, những sự vụ không cần có, tốn sức, tốn của: từ các giải thưởng, các hội, các địa phương tới tượng đài kì dị mà bao người ta thán.

1. Tuyên bố tự do sáng tạo - là nền tảng phát triển. Tuy nhiên, dù đã tuyên bố tự do cư trú, khá đơn giản về quản lí, việc bỏ hộ khẩu vẫn không làm được và việc cấm dùng hộ khẩu "bắt bí" dân trong hàng loạt giao dịch vẫn khó vì cán bộ hàng chính "quá quen" dùng hộ khẩu rồi; trên bảo không nghe! Từ tuyên bố tới thực hành phải có luật, có luật rồi phải có người biết dùng luật và có quan toà xét xem bên nào đúng, bên nào sai theo luật. Như vậy cũng đủ tưởng tượng ra để thực hiện tự do sáng tạo văn nghệ khó tới mức nào bởi khác với giao dịch hành chính, tư tưởng tình cảm người ta là cái "vô hình" không luật hóa được. Song để có tự do cũng không có cách nào khác là luật hóa. Vậy ở đây là luật hóa cái gì để có thể "quản trị" sáng tạo văn nghệ.

Với nước ta các luật này còn mới mẻ, nhưng nước nào cũng có luật báo chí và luật về văn hóa nghệ thuật mà ta có thể tham khảo. Một nhà báo Bắc Kinh sang Singapore thời đầu mở cửa định ở lại đó "hành nghề tự do" song chỉ sau một thời gian ngắn, anh ta hồi hương vì ở Sing còn "chặt hơn" ở nhà! Bộ Văn hóa lúng túng khi xử lí một tranh có ý dâ kích lãnh tụ. Xử lí xong (chỉ là không cho trưng bày) lại mang tiếng xâm hại tự do cá nhân. Trong khi một ông Tây say trót bôi bẩn ảnh nhà vua Thái Lan đã bị tòa xử 20 năm tù (sau được ân xá) mà không dám kêu mất tự do! Như vậy, luật tạo các đường biên cần thiết cho các hành vi (phát ngôn, xuất bản, công bố, tác phẩm...) dân sự mà dù sau nó, trong nó là tư tưởng hay tình cảm nào, người ta cũng phải tuân theo vì lợi ích của cộng đồng. Người sáng tạo - chính quyền và công chúng cần tìm được sự đồng thuận qua luật, chính quyền dùng luật điều hòa để có sự đồng thuận

này. Và khi có tranh chấp giữa người sáng tạo với chính quyền hay công chúng với chính quyền thì có tòa phân xử. Mới đây, một nữ họa sĩ vẽ một tranh hai người đàn bà khỏa thân. Tên tranh là *Bà ta* nhưng chính quyền (Hội đồng duyệt) cho rằng vẽ về đồng tính nữ và hai lần không cho bày, một tại triển lãm chung ở trường Mĩ thuật Hà Nội, lần sau trong triển lãm riêng của cô tại L'Espace, Nhà văn hóa Pháp. Lí do là "không phù hợp" hay "có hại cho thuần phong mĩ tục". Tuy nhiên, nhiều họa sĩ kêu: Chính phủ ta không kì thị đồng tính. Phim, truyện và truyền hình đều được đưa chuyện này. Sao tranh lại bị cấm? Hơn nữa, cũng đã có những tranh về đồng tính nam đã được bày, sao đồng tính nữ lại không? Vấn đề ở đây là người cụ thể đại diện chính quyền hiểu khác nhau về thuần phong mĩ tục. Và không có tòa nào xử sự bất đồng này giữa tác giả và chính quyền dù cả hai bên đều dựa vào luật. Tất nhiên cũng tại "luật" này chưa đủ độ chuẩn để họa sĩ cũng như hội đồng duyệt biết thế nào là đúng luật hay sai luật.

2. Vở *Bí mật vườn Lệ Chi* đã diễn 70 tối sắp lên truyền hình, bỗng có công văn của Ban Tư tưởng Văn hóa thành phố Hồ Chí Minh do họa sĩ Trang Phượng kí (theo *Tuổi Trẻ*) đề nghị dừng vì có những ý kiến cho rằng có những chi tiết "sai lịch sử" (theo kịch này, có thể một vị minh quân thời Lê là con ngoài giá thú). Sau 5 năm, lại có "chỉ thị miệng" là có thể diễn lại nếu sửa chữa. Nghệ sĩ Thành Lộc tiếp thu ý kiến và không động tới "chuyện này" nữa (chắc là tránh voi chẳng xấu mặt nào!) khi dựng lại và công diễn mới đây rất được công chúng hoan nghênh. Vở *Bà tỉ phú về thăm quê* của Durrenmatt do một đạo diễn nước ngoài dựng, công diễn tại Hà Nội; Thành phố Hồ Chí Minh và Hải Phòng, cũng vướng mấy chi tiết: đựng theo bản dịch nào, trang trí sân khấu có tính ám chỉ bêu xấu Việt Nam hay không... Khi gửi một bài báo tới một tòa soạn, tòa soạn không đăng cũng không nói với tác giả bài báo tại sao. Hỏi qua một cộng tác viên của báo đó, người viết bài được biết: "Hình như có chỉ thị từ trên ngưng không giới thiệu thêm về vở này nữa". Rồi mọi việc cũng đi qua và "êm xuôi". Một dự án mĩ thuật quốc tế: *Sài Gòn - Thành phố mở* do hai nhà tuyển trạch nước ngoài thực hiện bằng tiền tài trợ của một quỹ nước ngoài ở Việt Nam và một công ty Việt Nam thực hiện, có các tác phẩm video nhưng các băng này lại được giao cho hội đồng duyệt phim duyệt. Dự án này được đưa lên báo chí, và có phát hành một cuốn catalog gồm cả thông tin hướng dẫn xem bốn bảo tàng! Cứ như là nó có diễn ra thật! Sự thực là nó không hề diễn ra và công chúng bị lừa. Có ý châm chọc cho rằng bên tổ chức đã cố tình đặt cơ quan duyệt vào thế không thể duyệt được để trút trách nhiệm và giải ngân với nhà tài trợ. Chỉ có công chúng là thiệt mà họ không biết kêu ai!

Vấn đề ở đây là không tìm được sự đồng thuận giữa ba bên: người sáng tạo - chính quyền - công chúng do không có đủ luật và nếu có thì không có chế độ một cửa của chính quyền như bên kinh tế, hành chính. Người nước ngoài cũng biết chính quyền đối với văn nghệ gồm ba cửa: Bộ (sở) Văn hóa Thông tin, Ban Tư tưởng Văn hóa và cơ quan chức năng bảo vệ văn hóa. Nhiều khi còn có thêm đại biểu của các hội chính trị - xã hội - nghề nghiệp cùng biểu quyết. Ba bốn bên này, qua những nhân sự cụ thể hiểu luật rất khác nhau và để dung hòa thì thường phải "cắt" những gì quá mới, có thể gây sốc hay những hệ quả khó lường. Ngay khi cắt gọt "đúng luật" rồi vẫn có ý kiến cho dừng hay không duyệt như nêu trên. Thường không có văn bản nên không quy được trách nhiệm cho ai. Nơi chính thức cho giấy phép không ra văn bản cấm hay thu hồi, hủy bỏ làm cho tác giả có cảm giác bị "xử ức" không minh bạch, công khai, công bằng như ai cũng có quyền đòi hỏi trong kinh tế! Rõ ràng quốc gia nào cũng cần kiểm soát, bảo vệ văn hóa nhưng trong lĩnh vực sáng tạo này, ta cũng cần cơ chế một cửa, công khai, minh bạch. Tôi chắc chắn rằng để đi đến sự đồng thuận không khó, đơn giản hơn ta đang làm rất nhiều và tránh được những trục trặc không đáng có. Thực tế là ta "quá dân chủ", không luật lệ, không kiểm soát nổi các sản phẩm văn hóa độc hại đi liền với các tệ nạn xã hội nhưng vẫn mang tiếng là chưa dân chủ!

3. Gần đây có nhiều hội thảo về văn nghệ trong thời kì đổi mới nhưng không có hội thảo khoa học nghiêm túc về vấn đề quản trị văn nghệ trong thời kì đổi mới. Tại hội nghị quốc tế của Viện Văn học năm 2006, khi bàn về lí luận phê bình văn học, tôi có đề nghị nghiêm túc là nên có đề tài nghiên cứu xem lí luận và phê bình văn học đã cản trở đổi mới như thế nào? Nhiều người cười ồ nhưng cũng nhiều đại biểu thấy đó là chuyện nghiêm túc. Rõ ràng tương tự như kinh tế, ta cần các chuyên gia hành chính về quản trị văn nghệ trong xã hội mới. Không nhẽ chỉ trong kinh tế, quản lí kiểu cũ mới lạc hậu, mới là rào cản, còn hệ quản lí văn nghệ thì không! Tôi không thiên về việc kêu đòi tự do cho văn nghệ sĩ vì thực tế ta quá lỏng lẻo, thậm chí có khi "vô chính phủ" để cho vô số kẻ vô tài, thiếu đức đội lốt văn nghệ sĩ tự tung tự tác, trục lợi tham nhũng... mà thiên về việc cải cách quản trị văn nghệ vì lợi ích của người dân. Nâng mức hưởng thụ và chất lượng hưởng thụ văn nghệ của người dân chính là việc phải làm khi hiện đại hóa đất nước.

4. Việc tìm sự đồng thuận giữa người sáng tạo - chính quyền - công chúng (theo kiểu pháp trị ở "mặt tiền", đức trị, nhân trị ở nền giáo dục, đào tạo) trở nên khó, phức tạp gấp đôi khi ở cả ba bình diện này đều có sự hội nhập, toàn cầu hóa. Cả ba thành phần trên này không chỉ có thuần Việt mà còn có yếu tố ngoại. Các quỹ văn hóa nước ngoài, các nhà văn hóa nước ngoài, các đại sứ quán nước ngoài - có chức năng quản trị văn nghệ đang làm việc ở Việt Nam. Họ làm việc

với nghệ sĩ, chính quyền và công chúng Việt Nam. Các nghệ sĩ nước ngoài sống và làm việc ở Việt Nam ngày càng nhiều, số người đa quốc tịch tăng mạnh, (đã có các họa sĩ Pháp là hội viên Hội Mĩ thuật Thành phố Hồ Chí Minh). Công chúng cũng gồm hàng trăm nghìn và sẽ là hàng triệu người nước ngoài vừa "tại chỗ" vừa du lịch, vãng lai. Bộ ba người sáng tạo - chính quyền - công chúng nay đều có hai mặt dính liền như hai mặt một tờ giấy, nội - ngoại đan xen, hòa nhòe vào nhau. Cộng đồng đa văn hóa - đa sắc tộc này có "văn nghệ của nó" hay không? Toàn thế giới, từ Liên Hợp Quốc tới các cấp phường xã một nước đều lo mất bản sắc dân tộc, địa phương. Đa dạng văn hóa được đề cao và báo động toàn cầu cấp thiết hơn cả đa dạng sinh học. Thời buổi ngày nay có vẻ như sự giao lưu văn hóa đang được thay bằng cộng sinh văn hóa. Trao đổi nghệ thuật đang được thay bằng cùng sáng tác, cùng công bố, cùng tạo sự kiện, cùng dấn thân xã hội, cùng hưởng thụ giữa các nghệ sĩ và công dân nhiều nước trên một địa bàn, trong lòng các nền văn hóa khác nhau. Chính quyền nước nào cũng "đau đầu" về các yếu tố ngoại. Người Pháp lo âm nhạc và bóng đá toàn gốc Bắc Phi, người Đức lo văn hóa Thổ Nhĩ Kì tràn lan ở Berlin, người Anh cũng lo mất bản sắc khi EU mở rộng quá mức về phía Đông! Các quan chức văn hóa nước ngoài tại Việt Nam cần tìm được sự đồng thuận với chính quyền sở tại mới tổ chức sáng tạo văn nghệ thành công. Việc ưu ái vài "tài năng" cá biệt không kích thích sáng tạo mà có khi còn gây chia rẽ. Sự không đồng thuận giữa các quan chức nội - ngoại với các quan niệm hành chính và văn hóa khác nhau, các luật lệ và thang giá trị khác nhau cùng phương thức điều hành khác nhau làm giảm hiệu quả của hợp tác - và cộng sinh. Có vô số thí dụ và bài học này ở Việt Nam những năm qua. Rõ ràng, các cơ sở văn hóa "ngoại", các quỹ văn hóa ngoại đã là những "tụ điểm", những nguồn lực quan trọng, các sự kiện, các tác phẩm, các cộng đồng nghệ sĩ có yếu tố ngoại ở mọi lĩnh vực từ mĩ thuật tới lễ hội, từ văn chương tới điện ảnh, từ sân khấu đến âm nhạc ngày càng trở thành một bộ phận hấp dẫn và gây nhiều tranh cãi nhất trong đời sống văn nghệ Việt Nam.

Khi Liên Hợp Quốc kêu gọi đa dạng văn hóa, chống lại sự toàn cầu hóa một hai nền văn hóa đại chúng của vài quốc gia giàu có thì các nhà hoạt động văn hóa đều hiểu rằng vai trò của chính quyền các nước trong "quản trị" hoạt động sáng tạo tự do, đảm bảo phát huy truyền thống và bản sắc ở mọi quốc gia là quan trọng và khó khăn nhường nào. Vì vậy, cần có sự hợp tác linh hoạt hơn, minh bạch, cởi mở, thẳng thắn hơn giữa các quan chức văn hóa nội - ngoại với nhau và với cộng đồng sáng tạo cùng công chúng. Quan chức nội - ngoại hãy là một đối tác trong dòng chảy này hơn là cấp trên hay ông chủ!

"Quản trị" khó thay!

CHƯA MUỘN

Lê Thiết Cương

Vẫn biết rằng phát triển kinh tế thì nhanh và dễ hơn phát triển văn hóa nhưng chẳng nhẽ người ta cứ mải làm giàu mà không cần xây dựng cho mình những kiến thức tối thiểu về văn hóa nghệ thuật. Hình như họ không có nhu cầu tự nâng mình lên. Sự chênh lệch của khoảng cách giàu nghèo thì ai cũng nhìn thấy nhưng sự chênh lệch giữa tiền bạc và văn hóa thì ít người biết đến. Giảm bớt điều này chắc chắn cũng là một yếu tố tạo ra sự ổn định xã hội. Chả lẽ người ta cứ làm giàu, cứ giàu, cứ sống mà không cần quan tâm đến chất lượng sống. Sống không chỉ là chuyện thọ yểu và có bao nhiêu tiền mà là sống thế nào.

Thật đáng mừng là ở Việt Nam đã xuất hiện một tầng lớp trung lưu (về kinh tế) nhưng cũng thật đáng buồn là chưa có một tầng lớp trung lưu về văn hóa.

Bảo tàng là nơi tốt nhất để mọi người có thể đến để học hỏi, tự trang bị cho mình những kiến thức phổ thông, nhưng giả sử bạn có thời gian và bạn có mặt ở các bảo tàng, Bảo tàng Lịch sử, Bảo tàng Mĩ thuật, Bảo tàng Dân tộc học trong một năm thì thử hỏi có mấy lần bạn gặp các nghệ sĩ, các ngôi sao, các thương gia ở đó. Huống hồ là người lao động bình thường. Các bảo tàng ở Việt Nam vẫn chỉ là điểm cho khách du lịch nước ngoài.

Tại sao lại chỉ đặt ra chỉ số tăng trưởng về kinh tế mà không có chỉ số tương tự về văn hóa. Một số hội thảo quốc tế gần đây đã đề cập đến chỉ số Hạnh phúc quốc gia - Gross National Happiness (GNH) trong đó giá trị văn hóa là một yếu tố. Nếu muốn nhìn rõ sự mất cân đối giữa phát triển kinh tế và phát triển văn hóa thì đơn giản nhất là bạn hãy để ý một chút trên đoạn đường từ nhà đến cơ quan mỗi buổi sáng. Chen lấn, xô đẩy, không ai chịu nhường ai, còi bóp, khói xả, bụi bặm, rác đổ, nước thải tràn lan, kênh rạch ô nhiễm, đường sá xuống cấp, tình trạng đào bới công trình ngầm vô tổ chức, các loại dây điện, điện thoại chằng chịt, các loại biển quảng cáo dọc ngang lộn

xộn, kẹt xe, chửi bới, đánh lộn... rồi thì bằng giả, thuốc giả và còn nhiều thứ tưởng rằng không thể giả được cũng là đồ giả, trinh tiết giả, tiến sĩ giáo sư giả, chùa giả, đám cưới giả, mộ (liệt sĩ) giả. Tất cả những điều nêu trên là sự mất mát nhìn thấy nhưng đằng sau đó là sự mất mát lớn nhất, khó nhìn thấy hơn là mất đạo đức, mất nhân cách, mất lương tâm, mất danh dự, mất đạo, mất văn hóa.

Hiện nay, đô thị thì ngày càng nông thôn hóa còn nông thôn thì ngày càng bị đô thị hóa, nhưng rất tiếc là hai khu vực này chỉ nhiễm thói hư tật xấu của nhau. Năm 1987, trong truyện *Tướng về hưu*, nhân vật của Nguyễn Huy Thiệp đã từng thốt lên như một lời cảnh báo: "Thằng nào càng có tâm càng nhục". Tôi cứ băn khoăn một điều rằng thời chiến tranh, khi kinh tế đất nước còn khó khăn thì không như vậy mà bây giờ thì... và tự hỏi chẳng biết liêm sỉ, tự trọng, đạo lí, danh dự còn hay mất. Thời chiến tranh, thời nghèo khổ, mọi sự đều thuần phác, mộc mạc. Thời loạn nhưng lòng người lại yên, bây giờ thì ngược lại, hầu như tất cả đều "năng động", khôn ngoan, mưu mô, lọc lõi, toan tính. Đời sống văn minh không chỉ tạo ra bởi luật mà chính là văn hóa của mỗi công dân tạo nên sự tự giác, tự nguyện cùng xây dựng xã hội tốt đẹp. Nếu chỉ chăm chăm phát triển kinh tế, chỉ nhìn thấy lợi trước mắt mà không phát triển văn hóa, không thấy lợi ích lâu đài thì phát triển làm gì. Năm vừa qua đã có nhiều người thành đạt cả ở Hà Nội và Sài Gòn nhập xe hơi đắt tiền (và cả du thuyền) với giá vài trăm ngàn đến trên triệu USD từ nước ngoài về nhưng phần lớn đều đề nghị giấu tên. Họ không muốn mọi người để ý cái sự giàu của họ, cũng đúng thôi. Nhưng lại giả sử rằng nếu có ai đó mua một bức tranh của một danh họa nước ngoài về thì chắc chắn anh ấy sẽ không có ý định ẩn mình như vậy. Hình như họ cũng tự cảm thấy cái sự mua ô tô đắt (dù bằng đồng tiền chính đáng) có cái gì đó hơi lố? Và những người đang phải lo ăn từng bữa, không biết bát cơm ngày mai đến từ đâu, sẽ nghĩ gì khi nhìn những chiếc xe đó. Ấy là chưa kể những người giàu trong thời gian qua, phần lớn là buôn bán đất cát.. Sự thành công của cá nhân họ có gì. Nếu chỉ cần được tiền thì đó chính là được mà mất. Nên chăng trước khi quyết định phát triển kinh tế thì nên học bài học đầu tiên là bài văn hóa của sự phát triển.

Chỉ có người mình mới không nhìn thấy hoặc cố tình không nhìn thấy rằng bao giờ cũng phải phát triển song song cả kinh tế và văn hóa. Tính đến thời điểm hiện tại, ở Hà Nội đã có hầu hết các trung tâm văn hóa của các nước có nền kinh tế mạnh. Ví dụ: Viện Goethe, Hội đồng Anh, L'Espace, Trung tâm Văn hóa Hàn Quốc, Trung tâm Văn hóa Italia, Trung tâm Văn hóa Nga và

Trung tâm Văn hóa Nhật, Trung tâm Mĩ vừa ra mắt tại Hà Nội... Muốn làm ăn buôn bán với ai thì phải hiểu người ta, mà cách hiểu biết tốt nhất là thông qua văn hóa. Đã có Trung tâm văn hóa Việt Nam nào được thành lập ở những thị trường (xuất khẩu) trọng điểm? Có được mấy doanh nhân Việt hiểu được văn hóa mình, lịch sử nước mình chứ đừng nói là hiểu người ngoài. Không biết mình, không biết người thì vẫn có thể đi buôn, vẫn có thể trúng vài ba vụ nhưng để được gọi là doanh nhân thực thụ, để sánh được với khu vực thì phải có văn hóa đã.

Văn hóa không chỉ là phương tiện để phát triển kinh tế bền vững mà suy cho đến cùng thì đó là mục đích của phát triển kinh tế. Một cá nhân, một gia đình, một doanh nghiệp cho đến một quốc gia cũng vậy. Người ta lao động vất vả, kiếm tiền, giàu hơn và cuối cùng là để đạt được, phải đạt được một đời sống tinh thần giàu có hơn, vương giả hơn. Thế kỉ trước, chúng ta đã từng có một doanh nhân, một nhà sưu tập nghệ thuật lớn, ông Đức Minh, nhưng hiện nay, bói cũng chẳng ra một người như thế cho dù sự giàu có của doanh nhân thời nay thì lớn hơn trước rất nhiều.

Ngày càng có nhiều người biết làm ăn, biết kiếm tiền, kinh doanh giỏi nhưng lại không biết sống. Ngày càng có nhiều người biết làm giàu nhưng lại càng có ít người biết làm giàu văn hóa. Tôi có vài lần đến ABN Amro Bank, City Bank, Standard Character Bank, tôi thấy họ treo khá nhiều tranh của các họa sĩ Việt Nam. Tôi cũng đã đến ACB, EximBank, Habubank, VP Bank, Vietcombank, toàn những ông lớn cả nhưng hoặc là họ không treo gì hoặc là treo toàn tranh nhái, tranh copy loại rẻ tiền. Nếu các bạn muốn xem tranh rởm, tranh sến miễn phí thì xin mời đến Somerset Hà Nội, Melia Hotel, Hilton Opera Hotel, Sheraton Hotel... Những đại thương gia, đại thương hiệu mà còn thế thì hi vọng gì, thì không biết đến bao giờ Việt Nam mới có một tầng lớp trung lưu văn hóa.

Thêm một ví dụ khác. Bạn đã bao giờ đến nghỉ tại Resort HAGL ở Quy Nhơn và Đà Lạt chưa? Nội thất xấu đến thậm tệ. Rất khó giải thích, rất khó hiểu rằng tại sao những doanh nghiệp lớn như vậy, có tiền như vậy nhưng họ lại không hề hiểu biết về mĩ thuật. Thật lãng phí, đáng nhẽ chỉ cần ít tiền hơn cộng một chút kiến thức mĩ thuật thì các resort đó đã đẹp hơn rồi.

Tiếc!

Để phát triển kinh tế thì phải kêu gọi đầu tư, nhưng chuyên gia kinh tế Nguyễn Trung Trực cho rằng nếu cứ để các nhà đầu tư nước ngoài tự do xây các ngôi nhà xấu xí khắp Hà Nội và thành phố Hồ Chí Minh kiểu như khách

sạn Daewoo, Ciputra hay Diamond Plaza thì sẽ làm ô nhiễm môi trường mĩ thuật, thế là được mà vẫn mất và được vậy thì có nên được không? Hai mươi năm đổi mới, kinh tế đất nước đã phát triển lên một bậc nhưng để văn hóa phát triển lên dù nửa bậc thì có lẽ gấp đôi, gấp ba khoảng thời gian đó cũng chưa chắc đã đủ nhưng dẫu sao thì cũng phải bắt đầu. Mất văn hóa thì mất nước nhưng trong lịch sử thế giới đã có những trường hợp mất nước nhưng văn hóa của họ không mất.

CẦN MỘT HÀNH LANG PHÁP LÍ CHO VIỆC BẢO TỒN DI SẢN KIẾN TRÚC ĐÔ THỊ

(Bài phỏng vấn Kiến trúc sư Nguyễn Trực Luyện)

Phạm Trần Lê

Những ngôi biệt thự cổ từ rất lâu đã gắn bó với đời sống tinh thần những thế hệ người Hà Nội. Nhưng trải qua thời gian, những nguyên nhân khách quan và chủ quan, trong đó quan trọng nhất là sự vô ý thức của con người, đã đem đến nhiều biến đổi ngoài ý muốn.

Bài phỏng vấn Kiến trúc sư (KTS) Nguyễn Trực Luyện sau đây cung cấp cái nhìn dưới góc độ chuyên môn kiến trúc về những giá trị văn hóa, lịch sử của khu biệt thự cổ Hà Nội, và một số giải pháp quy hoạch, phát triển kiến trúc đô thị có tính lâu dài.

Phong cách kiến trúc Đông Dương

PV: Những ngôi biệt thự cổ ở Hà Nội mang đặc thù kiến trúc từ thời Pháp thuộc. Xin KTS cho biết lối kiến trúc này có gì khác biệt với kiến trúc Pháp thời kì cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX?

KTS NTL: Mỗi một công trình kiến trúc gắn theo nó hai mối quan hệ. Quan hệ thứ nhất là với tự nhiên, bao gồm khung cảnh thiên nhiên và đặc thù khí hậu, thời tiết. Quan hệ thứ hai là với con người. Khi hai mối quan hệ này được giải quyết thì sẽ có sự hòa hợp trọn vẹn. Khi người Pháp vào nước ta, họ bắt đầu khai thác, xây dựng theo nhu cầu sử dụng của chính họ. Điều đầu tiên họ quan tâm là làm sao công trình phù hợp với điều kiện khí hậu Việt Nam. Khi đó họ chưa nghĩ nhiều đến khía cạnh văn hóa bản địa. Ngày nay, vẫn còn lại một số ngôi nhà được xây dựng từ thời kì này, ta gọi là nhà trại lính. Đặc điểm dễ nhận thấy về chúng là có hàng hiên chạy bốn xung quanh, ở giữa là các phòng ở. Như vậy là trong giai đoạn đầu người Pháp vào Việt Nam, khoảng cuối thế kỉ XIX, họ xây dựng trước tiên theo tiêu chí làm sao để phù hợp với điều kiện thiên nhiên bản địa, làm sao tránh được mưa, gió, nắng gắt.

Sau đó, khi người Pháp bắt đầu bắt rễ, họ trở nên thông hiểu về dân tộc Việt, và thấy rằng không chỉ cần thích nghi với khí hậu, còn phải có sự hòa hợp về tinh thần con người. Họ mới bắt đầu tiếp nhận văn hóa Việt Nam. Điều đó thể hiện ra bằng những thủ pháp kiến trúc mang biểu hiện văn hóa của Việt Nam. Từ đó hình thành một phong cách kiến trúc gọi là phong cách kiến trúc Đông Dương giải quyết được vấn đề kiến trúc một cách tổng thể hơn, hài hòa hơn, xuất hiện vào khoảng cuối những năm 30, đầu 40. Ngày nay, ta còn được thấy rõ nét nhất qua công trình Bảo tàng Lịch sử, hay trụ sở Bộ Ngoại giao. Chúng khác biệt rõ với những công trình hoàn toàn chỉ mang đặc thù kiến trúc Pháp thời đó, như Nhà hát Lớn, hay Dinh Toàn quyền (nay là Phủ Chủ tịch), những công trình chỉ mới được *Việt Nam hóa về mặt vật chất*, chứ chưa *Việt Nam hóa về mặt tinh thần*. Như vậy, kiến trúc Pháp ở Việt Nam có thể chia làm hai giai đoạn. Kiến trúc Đông Dương là di sản văn hóa quý mà người Pháp đã để lại cho chúng ta.

Giữa kiến trúc Đông Dương và kiến trúc bản địa cổ (ví dụ khu 36 phố phường ngày trước) có sự ăn nhập (hoặc không ăn nhập, nếu có) ra sao?

Khi người Pháp lập kế hoạch sử dụng, khai thác, và mở rộng Hà Nội, họ đã rất ý tứ với việc khoanh lại khu vực kiến trúc truyền thống ở phía Đông thành Hà Nội, tức là khu 36 phố phường. Còn lại những vùng đất mới, gọi là nhượng địa, thì người Pháp phát triển, xây dựng theo cách thức của họ. Đường phố được quy hoạch như các ô bàn cờ, nhằm mục đích thuận tiện cho việc giao thông, liên lạc, chẳng hạn như khu vực phía Nam hồ Hoàn Kiếm. Tuy nhiên, giữa hai khu vực vẫn có một vùng đệm, là khu vực hồ Hoàn Kiếm. Chúng ta thấy ở đây có một sự chuyển nhẹ nhàng, từ khu buôn bán 36 phố phường có kiến trúc bản địa truyền thống, sang khu vực mang đặc thù kiến trúc Pháp ở phía Nam hồ Hoàn Kiếm. Sự tinh tế đó là do tài nghệ và ý tứ của người làm kiến trúc.

Bản sắc kiến trúc trong đô thị hiện đại

Kiến trúc thời Pháp thuộc và kiến trúc bản địa cổ liệu có giúp thỏa mãn được nhu cầu sinh hoạt của người Việt ở đô thị trong hiện tại, với mật độ đông đúc như hiện nay?

Kiến trúc nào cũng là sản phẩm của một giai đoạn riêng biệt, vừa là sản phẩm vật chất, vừa là sản phẩm về mặt tinh thần. Một nền kiến trúc trong giai đoạn nào thì lệ thuộc vào bối cảnh kinh tế, xã hội trong giai đoạn ấy. Trước kia, con người rất lệ thuộc vào tự nhiên, kiến trúc phải dựa vào thiên nhiên. Ngôi nhà như vậy cần có không gian cho cây cối với đất đai rộng bao quanh. Nhưng khi đô thị phát triển như hiện nay thì không thể có nhiều đất được nữa. Như

vậy, không còn cơ sở tồn tại ở khía cạnh vật chất cho một số đặc thù quan trọng của kiến trúc bản địa truyền thống và kiến trúc thời Pháp thuộc.

Tuy nhiên, có lẽ kiến trúc truyền thống bản địa và kiến trúc Pháp thuộc vẫn để lại vai trò nào đó trong đời sống tinh thần đô thị Việt Nam hiện tại?

Đời sống tinh thần của con người phần nào vẫn còn sự gắn kết với quá khứ, vì tinh thần dù sao cũng không thay đổi nhanh như đời sống vật chất. Nhưng tinh thần kiến trúc cũ chỉ có thể tái sinh thông qua một sự sáng tạo. Hiện nay, chúng ta nói rất nhiều đến phát huy bản sắc văn hóa dân tộc. Nhưng đó là nói theo khẩu hiệu. Văn hóa không cố định mà luôn phát triển, kết quả của sự biến hóa qua nhiều giai đoạn, nhiều thời kì. Đó là một dòng chảy liên tục cùng với sự lắng đọng và kết tinh. Cái mà chúng ta đang làm ngày hôm nay, theo thời gian sẽ lắng đọng lại. Chỉ những gì tinh tuý sẽ còn lại, và trở thành bản sắc văn hóa. Bản sắc đó có thể sẽ không nhắc lại hoàn toàn cái đã qua. Việc khai thác truyền thống không phải là sao chép nguyên xi, mà người nghệ sĩ phải biến nó thành cái của mình. Mọi sự sáng tạo phải có tính kế thừa gốc rễ cũ, nhưng phù hợp với thời đại mà người nghệ sĩ đang sống

Cơ sở nào sẽ giúp chúng ta xây dựng một nền kiến trúc mang bản sắc riêng của giai đoạn hiện tại, nhưng vẫn kế thừa và hòa hợp với các tinh hoa văn hóa truyền thống? Đâu là vai trò thích hợp của Nhà nước?

Để có một tác phẩm thực thụ, cần phải có đầy đủ *đầu vào*. Đó là tri thức cho người nghệ sĩ. Để rồi thông qua xúc cảm, anh tạo ra được giải pháp mới. Đó mới là cái được kết tinh lại. Qua đó, chúng ta mới có được kiến trúc phù hợp với thời đại mới, một thứ kiến trúc hiện đại nhưng vẫn kế thừa bản sắc văn hóa cũ. Phải đưa được các giá trị truyền thống vào tâm thức người nghệ sĩ, để họ hiểu được, cảm nhận được, và biến chúng thành cái của mình. Bản sắc đến một cách tự nhiên nhưng qua sáng tạo, và là kết quả của một quá trình lắng đọng, những gì được cuộc sống kiểm nghiệm và chấp nhận.

Trong góp ý cho mẫu nhà Quốc hội mới, KTS từng trích dẫn lời của KTS người Nhật Kenzo Tanghe "hãy quên đi truyền thống, đập nát nó đi, biến truyền thống vào trong máu thịt mà sáng tác". Tuy nhiên, kiến trúc cổ truyền của Nhật mang đặc điểm chú trọng tính minh giản. Đặc thù này tạo ra thuận lợi lớn cho những kiến trúc sư Nhật, vì nó cũng rất phù hợp với tư tưởng kiến trúc hiện đại. Nhưng dường như kiến trúc cổ truyền của Việt Nam không thật sự hướng tới tính minh giản. Liệu đó có là trở ngại lớn cho việc đưa yếu tố văn hóa truyền thống vào đời sống kiến trúc hiện đại?

Kiến trúc cổ truyền Nhật có những biểu hiện có thể thấy ngay được, và những biểu hiện ấy dễ dàng xâm nhập vào kiến trúc hiện đại. Nhưng kiến trúc cổ của ta cũng có những nét hiện đại, song chúng không dễ thấy, và chúng ta

cũng chưa có sự đầu tư nghiêm túc để sàng lọc. Chẳng hạn như cấu trúc nhà theo gian, với cách xây cất dần, cũng là một cơ sở của cách làm hiện đại. Kiến trúc của người Việt nhẹ nhàng, không kín đặc. Trong nhà và ngoài nhà có lớp trung chuyển là hàng hiên, hòa vào thiên nhiên, giúp làm dịu đi sự khác biệt. Tâm tình ưa sự dịu dàng, thoáng đãng đó của người Việt không chỉ tồn tại trong quá khứ, mà tương lai vẫn sẽ có. Đời sống tinh thần của người Việt từ xưa tới nay vẫn là một mạch liền. Điều quan trọng là chúng ta làm sao tạo điều kiện để người kiến trúc sư có nhiều cơ hội tiếp xúc với nền kiến trúc cổ truyền. Vai trò của Nhà nước chính là tạo điều kiện khơi được nguồn cảm hứng cho những người đang làm công việc sáng tạo. Các kiến trúc truyền thống của chúng ta đang mai một dần đi, trong khi chúng chính là nguồn tư liệu sống quý báu. Nhà quản lí cần có con mắt xanh, một tầm nhìn, để thấy và biết bảo tồn những công trình mang giá trị truyền thống.

Hành lang pháp lí phù hợp cho việc bảo tồn các di sản kiến trúc

Hiện nay, khu biệt thự mà người Pháp để lại cho Hà Nội đang dần biến dạng. Đây cũng là một nguồn tư liệu sống mà chúng ta đang mất đi. Trong khi bản thân người Pháp xưa kia đã rất có ý thức bảo tồn đối với khu 36 phố phường. Xin KTS cho biết suy nghĩ của mình về vấn đề này.

Khu biệt thự mà người Pháp để lại là một vốn liếng văn hóa rất quý, không chỉ đối với Việt Nam mà với thế giới cũng không mấy nơi có được. Cho nên chúng ta phải bảo tồn. Nhưng cách thức đang là vấn đề. Trước kia, người Pháp khoanh lại vùng 36 phố phường, để nó sống đúng với đời sống vốn có của nó. Họ chỉ tác động kĩ thuật vừa đủ sao cho thích hợp với đời sống thời ấy. Nhưng đối với khu biệt thự của người Pháp, tới nay chúng ta chưa có phương thức bảo tồn và đã phạm nhiều sai lầm. Theo đúng nghĩa của biệt thự thì nhà phải ở giữa khoảng vườn. Nhưng chúng ta do một thời thiếu thốn, đã xây xen xây cấy vào, cơi nới tuỳ tiện, làm mất không gian. Tới thời kì có đầu tư nước ngoài, chúng ta lại để cho những công trình rất to lớn xâm nhập vào. Chúng là những vết dao đâm vào thân thể khu phố cũ. Những công trình cao tầng vốn đòi hỏi không gian rộng rãi riêng. Khi đứng chen vào khu biệt thự trở nên không tương thích. Và cuối cùng là hiện nay chúng ta đang rao bán các căn biệt thự. Điều này thể hiện là chúng ta không quản lí được. Việc bán đi đó cũng đồng nghĩa với khai tử khu biệt thự, vì trong số những người mua, có bao nhiêu người sẽ có ý thức gìn giữ, bảo tồn?

Như vậy, lẽ ra chúng ta đã phải làm gì?

Nhìn vào tấm gương những người quản lí kiến trúc Paris thì thấy họ có cách làm của họ. Những công trình cao lớn mới sẽ được đưa ra một khu riêng,

còn khu nội đô Paris thì gần như được bảo tồn nguyên vẹn. Các công trình làm mới chỉ được phép xây tới một chiều cao khiêm tốn. Cái chúng ta rất thiếu ở đây là công tác dự báo và tầm nhìn quy hoạch. Ta chuyển từ nền kinh tế bao cấp sang kinh tế thị trường, các kiến trúc sư ai lo việc người nấy, và không có ai lo tới việc phát triển chung của kiến trúc. Không ai đặt hàng kiến trúc sư nghiên cứu về những vấn đề mang tầm vóc tổng thể. Cho nên đã bị động trước thực tế. Nhiều khu đô thị được xây lên, nhưng đô thị vẫn không có được bộ mặt hiện đại. Hiện nay các khu chung cư, như khu Trung Hoà - Nhân Chính, thực ra không hơn mấy về kiến trúc so với khu tập thể Kim Liên, có khác chăng là chỉ cao tầng hơn mà thôi.

Cần có những thay đổi gì để có một nền kiến trúc phục vụ tốt cho giai đoạn phát triển sắp tới ở các đô thị?

Các đô thị trên thế giới vừa có sự đa dạng, vừa duy trì được tính hài hòa tự nhiên, đó là do trình độ văn hóa của xã hội, mà cụ thể nhất là văn hóa của người kiến trúc sư và người làm quản lí. Diện mạo đô thị của ta ngày nay phản ánh trình độ văn hóa của xã hội, vốn sẽ không thay đổi trong một sớm một chiều. Vì vậy chúng ta không thể sốt ruột.

Đối với công việc của người làm quản lí, cần lập ra được một hành lang pháp lí phù hợp. Ví dụ như đối với khu biệt thự cổ, chủ trương bán là vấn đề cực chẳng đã, nhưng cùng với đó phải có ngay chính sách và cơ chế quản lí, các chế tài ràng buộc, để không dẫn tới khai tử khu biệt thự này.

Trong việc đào tạo kiến trúc sư, cần đào tạo ra những người chủ động trong công việc làm nghề, duy trì được tính sáng tạo cá nhân để mang lại những giải pháp kiến trúc không bị hạn chế bởi các nhu cầu nhất thời của thị trường. Làm sao để họ được hoàn toàn làm chủ trong công việc sáng tạo. Tạo điều kiện tốt nhất cho họ được tiếp cận với những vốn liếng kiến trúc truyền thống. Nếu môi trường hoạt động kiến trúc được như thế thì chắc chắn sẽ đem lại những chuyển biến tích cực cho gương mặt kiến trúc đất nước.

TRUYỀN THỐNG MỚI CHO KIẾN TRÚC VIỆT?

Hoàng Thục đào

Không kể những dự án kiến trúc quy hoạch (KTQH) do nước ngoài thực hiện thì dấu ấn nổi bật nhất của quy hoạch kiến trúc (QHKT) Việt đương đại là gì nếu khôhg phải là "Kiến trúc giả cổ" và "Quy hoạch chia lô"?

Lẽ tự nhiên chúng ta sẽ hỏi: Tại sao dịch bệnh "nhại cổ" và "chia lô" hô thiển chi nảy sinh và bùng phát trên mảnh đất kiến trúc quy hoạch Việt Nam? Sao nó không xảy ra ở Thái Lan, Singapore, Trung Quốc...? Và tại sao chúng ta không kịp chế ra những vacxin đủ sức chặn đứng các đại dịch này?

Khủng hoảng hệ thống giá trị

Xét về bản chất, có lẽ bởi chúng ta thiếu một hệ chuẩn các giá trị KTQHđủ khả năng miễn dịch. Thông thường kiến trúc phát triển theo một tiến trình, thời sau kế thừa những thành tựu của thời trước mà đi tiếp. Vậy một hệ thống giá trị phải là tinh hoa đúc kết nhiều đời, có khả năng đương đầu trước những biến động thời cuộc và làm nền tảng cho quá trình điều tiết và định hướng các bước phát triển tiếp theo.

Nhưng vì sao chúng ta chưa xây dựng được hệ thống các giá trị này?

Để trả lời cần một cái nhìn toàn cảnh. Phải nói trong lịch sử chúng ta từng có hệ thống giá trị KTQH. Tổng thể kiến trúc các làng đồng bằng Bắc Bộ là minh chứng dễ thấy nhất: từ đường làng, cổng làng, luỹ tre, cây đa, đình làng, hệ thống hồ ao đến nhà ba gian hai chái, những gốc mít, khóm cau..., tất cả đều thống nhất kì lạ trong mối quan hệ về tỉ lệ, không gian, màu sắc, chất liệu. Đặc biệt, một khía cạnh rất hiện đại là hệ sinh thái luôn duy trì được khả năng tự điều chỉnh và cân bằng. Song hệ giá trị đấy là sản phẩm của xã hội phong kiến phương Đông, của nền kinh tế tiểu nông, tự cung tự cấp. Nó ổn định suốt từ thời nhà Lí cho đến cuối thế kỉ XIX, dù thiên tai địch họa liên miên. Tuy vậy, nó chỉ là hệ thống KTQH của nông thôn xưa, không phải và chưa bao giờ là hệ thống của đô thị.

Có sự đứt đoạn khi thực dân Pháp xuất hiện ở Đông Dương. Hệ giá trị KTQH của ta đầy bỡ ngỡ trước các giá trị kiến trúc đô thị phương Tây, khác xa mình.

Người Pháp vào mang theo tàu hỏa, công nghệ khai mỏ, những quan niệm về đô thị và công nghệ quy hoạch hiện đại..., toàn những thứ người Việt chưa từng biết. Rồi sau đấy là hàng thập kỉ đấu tranh giành độc lập, và từ năm 1954, miền Bắc bắt đầu xây dựng chủ nghĩa xã hội trong điều kiện kinh tế eo hẹp. Về KTQH chủ yếu áp dụng khuôn mẫu Xô viết và của phe xã hội chủ nghĩa, rồi đổi mới.

Tóm lại, chúng ta chưa có đủ thời gian và điều kiện cần thiết để xác lập hệ giá trị KTQH riêng. Trước là do Pháp, sau ảnh hưởng Liên Xô (cũ), miền Nam đậm dấu ấn Mĩ. Đến thời kì đổi mới, các trào lưu kiến trúc tràn vào như lũ. Và vì gần như chưa có sự chuẩn bị và thiếu hẳn một hệ thống chuẩn các giá trị nên hệ quả tất yếu là đâu đâu cũng đầy rẫy những sản phẩm lai căng, nhại cổ, là bệnh chia lô..., là những nạn dịch. Cái gọi là "khu đô thị mới", "khu du lịch sinh thái" thời gian gần đây đã và đang ẩn chứa những mầm dịch nguy hiểm. Câu chuyện các văn phòng kiến trúc nước ngoài chiếm thế thượng phong trong cạnh tranh với các văn phòng nội cũng thật hiển nhiên và dễ hiểu.

Hướng đến một truyền thống mới

Trước bối cảnh như vậy, KTQH Việt đương đại có khả năng kiến tạo một lộ trình nhằm thoát ra khủng hoảng? Có khả năng tận dụng tối đa những cơ hội cạnh tranh để củng cố nội lực và từng bước xây dựng được nền móng riêng vững chắc hay không?

Lịch sử kiến trúc đô thị thế giới ghi nhận truyền thống kiến trúc của Hi Lạp cổ đại, La Mã cổ đại, kiến trúc các thành phố thời Phục hưng: Florence, Pisa, Venice. Rồi quy hoạch kiến trúc Paris cận hiện đại, đến các thành phố đương đại của Mĩ và châu Âu như New York, Chicago, Barcelona, Amsterdam, Berlin... châu Á với Bắc Kinh, Tokyo, Thâm Quyến, Hồng Kông, Thượng Hải..., Đông Nam Á có Kuala Lumpur, Singapore. Tất cả những thành phố có truyền thống kiến trúc nêu trên đều tồn tại một điểm chung bất biến: đó là sự cộng sinh hoàn hảo giữa vai trò của kiến trúc sư (KTS) - nhà quy hoạch đô thị với chủ đầu tư và vai trò quản lí nhà nước. Biểu hiện cụ thể ở công thức hợp trội 1+1>2. Nhà quy hoạch - KTS tự do, thỏa chí sáng tạo. Chủ đầu tư văn hóa cao, tôn trọng nghệ sĩ và có khả năng cảm thụ cái đẹp. Nhà nước tạo hành lang pháp lí, ban hành các luật lệ về đầu tư xây dựng, quản lí đô thị..., miễn sao cuộc sống đô thị diễn ra khoa học, thuận tiện và lãng mạn nhất, miễn sao ý tưởng của người sáng tạo có thể bộc lộ rõ ràng, trung thực nhất. Tóm lại, từng yếu tố của họ đều là 1, hay nói cách khác, chúng có khả năng tự hoàn chỉnh, chuyên nghiệp và chuyên môn hóa cùng hướng đến đích chung. Ở ta tình hình ngược lại, sự manh mún, thiếu chuyên nghiệp, tầm nhìn hẹp, ngắn nên tất yếu 1+1<2. Các yếu tố đa phần chỉ là 0,3; 0,5, làm cách nào hợp trội?

Để ra khỏi khủng hoảng, phải thay đổi nhận thức từ gốc.

Trước tiên, Nhà nước phải cho ra đời KTS đoàn theo thông lệ quốc tế, tương tự luật sư đoàn. Hội KTS đã soạn thảo pháp lệnh hành nghề KTS và quy chế KTS đoàn công phu từ nhiều năm, đã làm việc với Bộ Xây dựng và có kiến nghị áp dụng thí điểm tại TP. Hồ Chí Minh. Pháp lệnh này nếu được thông qua sẽ chính thức công nhận quyền sáng tạo và tự chịu trách nhiệm trước xã hội của KTS, đồng thời giảm thiểu đáng kể sự can thiệp thô bạo của những chủ đầu tư thực dụng, thiếu văn hóa vào quá trình sinh thành tác phẩm.

> Nhớ lại đầu những năm 80, dịch đã rửa đã nhấn Hà Nội chìm trong một màu xám xịt, rồi "em ơi Hà Nội chóp", "ban công bụng chửa", "thức cột, cửa vòm, con tiện", "mái mansard"... Hàng ngàn ngàn tỷ đồng của dân bị tiêu tốn bởi hàng loạt đại dịch hình thức liên tiếp. Và sự thật đáng buồn là vùng tâm dịch luôn là Thủ đô Hà Nội, nơi hội tụ tinh hoa cả nước. Đồng thời một trong những ổ phát dịch chính là khu vực kiến trúc các công sở, các cơ quan công quyền ở Trung ương cũng như địa phương. Vì dân ta có thói quen mục sở thị, hay bắt chước. Họ thấy UBND tỉnh, quận hay trụ sở các cơ quan nhà nước rất hoành tráng, cầu kì. Họ tin đây là những mẫu hình lí tưởng có thể noi theo. Bởi vậy, dịch kiến trúc Pháp rởm đã lan nhanh chóng mặt, đương nhiên có sự thoả hiệp của một bộ phận không nhỏ KTS.

Kế tiếp cần *phổ biến quy chế đấu thầu, thi tuyển thiết kế quy hoạch như thi tuyển công trình kiến trúc, tránh độc quyền nhà nước.* Lâu nay, quy hoạch tất cả các đô thị đều do Viện Quy hoạch - Bộ Xây dựng thực hiện với cùng một công nghệ lạc hậu và xơ cứng, thiếu chủ thuyết xuyên suốt. Hệ quả là hầu hết các đô thị đều na ná nhau, đơn điệu, không bản sắc. Việc cần làm là lập tức nghiên cứu, đổi mới công nghệ quy hoạch sao cho thích ứng với thực tiễn phát triển kinh tế - xã hội trước mắt cũng như lâu dài. Muốn vậy phải chọn lựa, xây dựng bằng được chủ thuyết dẫn đường.

Một điểm nữa là nếu Chính phủ sớm ra nghị định cấm Ủy ban nhân dân các tỉnh, quận xây dựng các công trình theo kiến trúc Pháp rởm thì hẳn dịch bệnh đã không bùng phát và lan nhanh đến vậy.

Tóm lại, để nền KTQH lâm vào khủng hoảng kéo dài, trách nhiệm chính thuộc Bộ Xây dựng. Và liệu KTQH có ra khỏi khủng hoảng và phát triển được hay không, trách nhiệm phần lớn vẫn thuộc Bộ Xây dựng, chính xác là phụ thuộc vào những chính sách nhà nước mà Bộ Xây dựng là cơ quan tham mưu trực tiếp.

Về phía KTS, bài học kinh nghiệm nào từ các KTS đương đại thế giới hữu ích cho Việt Nam?

Những bậc thầy Hightech - siêu cấu trúc như Norman Foster, Gehry, Calatrava, Herzog De Meuron... chúng ta đành "kính nhi viễn chi", hai - ba mươi năm nữa mới có khả năng tiếp cận. Tuy nhiên, thế giới còn những đại biểu không kém phần ưu tú, những Tadao Ando, Mario Botta, Charles Correa, Glenn Murcutt... mà chúng ta có thể rút ra những bài học thiết thực. Ở những tác giả này đều có các điểm chung sau: họ làm chủ yếu công trình quy mô nhỏ và trung bình, tính kĩ thuật - công nghệ không quá phức tạp. Kiến trúc của họ đậm đặc tính địa phương đồng thời cái tính địa phương ấy lại toát ra cái toàn nhân loại. Ở Ando là những không gian riêng tư đối lập với không gian xã hội thông tin ầm ĩ bên ngoài. Botta khơi dậy nơi con người hiện đại "niềm thích thú biết ngạc nhiên". Đặc trưng của Correa là các khu ở phổ quát cho người nghèo, người thu nhập thấp. Murcutt tôn trọng thiên nhiên, tôn trọng cái thần địa điểm, "kiến trúc chạm nhẹ vào đất", tiết kiệm năng lượng.

Vấn đề là giữa chúng ta với những KTS Ando, Botta, Correa, Murcutt khác nhau ở chỗ, chúng ta chưa thấu hiểu và làm chủ được quá trình cốt tử của sáng tạo kiến trúc như họ đã làm: đó là việc kiến tạo một ý niệm xuyên suốt trong tổ chức không gian và khả năng xử lí kĩ thuật, công nghệ và vật liệu mới tương ứng. Chúng ta chưa xây dựng được những điểm tựa tinh thần - có thể là một hình thái, một triết lí không gian của riêng Việt Nam - để từ đó chủ động khúc xạ và ứng dụng khoa học công nghệ phương Tây, chứ không chỉ bị động chạy theo để rồi luôn tụt hậu và lạc hậu. Nên chăng cần thức nhận lại khái niệm "không gian mở", "không gian lớp". Đã có mở tức có đóng, đã có lớp tức có cấu trúc các lớp, có sự giao thoa giữa các lớp... Và ở thời đại thế giới là ngôi làng lớn thì nhất thiết trong cái bản địa, cái rất riêng của mình phải ẩn chứa những mã thông điệp mang tính toàn cầu.

Cuối cùng, thực tế kiến trúc xây dựng vô cùng sôi động. Chúng ta, những KTS - nhà quản lí - chủ đầu tư liệu có khả năng cộng sinh thoát ra khủng hoảng? Có khả năng hợp sức đặt những viên gạch đầu tiên cho sự khởi đầu của một truyền thống mới?

Tôi tin vào sự thức nhận của các nhà quản lí trẻ, các KTS - nhà quy hoạch trẻ. Tin rằng "nhân loại chỉ đặt ra những vấn đề mà họ có khả năng giải quyết". Song lưu ý, then chốt nằm chính ở tính trung thực của vấn đề được nêu.

XÂY DỰNG MỘT NỀN LÍ LUẬN VĂN HỌC VIỆT NAM HIỆN ĐẠI?

Lê Ngọc Trà

Chúng ta đang nói nhiều về việc xây dựng "một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại", về những phương châm, phương hướng, con đường và giải pháp cho một nền lí luận văn học của Việt Nam trong thế kỉ XXI. Điều này thể hiện sự bức xúc của giới sáng tác và lí luận - phê bình về tình trạng lạc hậu và trì trệ của việc nghiên cứu văn học nói chung và của lí luận văn học nói riêng. Tuy nhiên có một câu hỏi đầu tiên cần phải trả lời đó là nên hiểu thế nào về khái niệm "Lí luận văn học Việt Nam" và thế nào là "Xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại". Làm rõ những vấn đề này liên quan đến việc làm sáng tỏ một số vấn đề quan trọng của nghiên cứu lí luận văn học hiện nay ở nước ta.

Một nền lí luận văn học Việt Nam?

Ở đây có thể có nhiều cách hiểu khác nhau. Trước hết, lí luận văn học là một bộ môn khoa học, cũng giống như ngữ âm học, tu từ học, văn bản học, hình học, giải tích học v.v... Với tư cách là một khoa học, lí luận văn học cũng như tất cả các khoa học khác, chứa đựng những khái niệm, thuật ngữ xác định, có đối tượng nghiên cứu riêng, được giảng dạy tương đối thống nhất ở các nước khác nhau trên thế giới. Theo nghĩa đó, không thể có lí luận văn học Việt Nam hay lí luận văn học Pháp, lí luận văn học Nga, lí luận văn học Mĩ... mà chỉ có lí luận văn học ở Việt Nam, lí luận văn học ở Pháp, ở Nga, ở Mĩ... Lâu nay trong thực tiễn ngôn ngữ, khi nói lí luận văn học Pháp, lí luận văn học Trung Quốc thường là người ta hiểu theo nghĩa thứ hai, tức là tình hình lí luận văn học, những khuynh hướng nghiên cứu lí luận văn học ở Pháp, ở Trung Quốc trong giai đoạn nào đó, chứ ít khi hiểu đó là một ngành khoa học, một bộ môn khoa học riêng của Pháp, kiểu Pháp hay riêng của Trung Quốc, kiểu Trung Quốc hoặc giả hiểu theo nghĩa đó là một nền Lí luận văn học thống nhất, độc đáo, mang đậm sắc thái địa phương, dân tộc.

Xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại?

Nếu chúng ta hiểu đây là nguyện vọng muốn các nhà nghiên cứu Việt Nam cố gắng phát minh, đề xuất những phạm trù mới, khái niệm mới hay điều chỉnh đối tượng nghiên cứu của ngành khoa học này để đóng góp vào ngành lí luận văn học nói chung, thì ở ta hiện nay may ra có lẽ chỉ có vài người dám nghĩ đến, chứ phần đông thì cho rằng đó là việc quá sức mình, thậm chí là ảo tưởng. Còn nếu chúng ta hiểu việc xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại như kiến tạo một hệ thống những quan điểm, những phạm trù, thuật ngữ đặc thù, rút ra từ thực tiễn nghiên cứu văn học Việt Nam hoặc chỉ đạo, hướng dẫn hoạt động sáng tác và phê bình văn học ở Việt Nam hiện nay, thì ở đây có một số vấn đề cần làm rõ.

Trước tiên phải nói rằng khẩu hiệu "Xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại" thường gợi cho người ta nghĩ đến yêu cầu hình thành và phát triển một nền lí luận văn học *thống nhất, đặt cơ sở trên một hệ tư tưởng, một phương pháp luận nhất định*. Nhất là khi cách đặt vấn đề này thường đi liền với lời kêu gọi "Quán triệt tinh thần đổi mới lí luận văn nghệ Marx - Lenin và đường lối văn nghệ của Đảng". "Xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại" là cách nói dễ dẫn đến thói quen nhìn sự vật theo quan điểm nhất nguyên, căn cứ vào thực tế sáng tác và lí luận - phê bình ở ta lâu nay chỉ dựa trên một nền tảng tư tưởng - mĩ học duy nhất và được tổ chức, lãnh đạo một cách chặt chẽ.

Tuy nhiên, rõ ràng cách nghĩ này ngày nay đã không còn phù hợp với thực tiễn cuộc sống đang diễn ra. Bây giờ mọi thứ đều đã đa nguyên. Kinh tế là cái quan trọng nhất thì cũng đã đa nguyên, đã thành kinh tế nhiều thành phần, không còn gì là công hữu nữa. Triết học - tư tưởng không chỉ còn duy vật và vô thần, các tôn giáo cùng nhau phát triển. Trong lĩnh vực giáo dục, bên cạnh trường công đã có trường tư, thậm chí cả trường 100% vốn nước ngoài. Văn hóa, thông tin lại càng đa dạng hơn nữa, đặc biệt là với sự lan rộng của mạng Internet, sự xuất hiện của các blog cá nhân.

Trong bối cảnh đó, hoạt động nghiên cứu lí luận văn học ở Việt Nam hiện nay không thể chỉ bó hẹp trong việc "đổi mới lí luận văn nghệ Marx - Lenin và đường lối văn nghệ của Đảng" và dựa vào đó để "đối thoại có hấp thu" lí luận văn học Mácxit phương Tây, lí luận văn học hậu hiện đại, hay kế thừa tinh hoa lí luận văn học cổ điển phương Đông và di sản lí luận văn học dân tộc, mà phải *xây dựng và phát triển một nền lí luận văn học hiện đại, đa dạng, nhiều trường phái*, có tác dụng soi sáng cho việc tìm hiểu, đánh giá văn học dân tộc và thúc đẩy sáng tạo của các nghệ sĩ ngôn từ. *Đó không phải là một nền lí luận văn học thống*

nhất, đặt cơ sở trên một quan điểm, một lập trường, một phương pháp luận duy nhất mà bao gồm những khuynh hướng, những quan niệm, những tư tưởng triết học - mĩ học khác nhau, chấp nhận đối thoại và không ngừng thay đổi.

Ngày nay trên thế giới, trừ một vài trường hợp đặc biệt, có lẽ không có quốc gia nào còn có ý định lãnh đạo văn nghệ theo kiểu áp đặt cho nó một khuôn mẫu tư tưởng - nghệ thuật để người ta theo đó nghiên cứu và sáng tạo. Đã và đang có rất nhiều trường phái, khuynh hướng trong lí luận - phê bình văn học hiện đại - hậu hiện đại: Chủ nghĩa hình thức Nga, Phê bình mới, Hiện tượng học, Chủ nghĩa cấu trúc và Hậu cấu trúc, Giải cấu trúc, Lí luận Nữ quyền, Phân tâm học, Chủ nghĩa duy vật Văn hóa hay Tân Duy sử, Lí luận Hậu thực dân, Diễn ngôn Thiểu số, Lí luận Đồng giới... Lí luận văn học Mácxit chỉ là một trong những khuynh hướng nói trên, một trong những cách tiếp cận đối với văn học. Các trào lưu, khuynh hướng này mỗi cái đều có chỗ mạnh riêng mà bất kì mọi "sự lãnh đạo" nào, mọi "đường lối văn nghệ" nào (nếu quả thực phải có "sự lãnh đạo" hay có "một đường lối văn nghệ" như vậy) cũng phải tính đến, nghiên cứu, tiếp thu chứ không phải chỉ có phê phán và loại bỏ. Lãnh đạo, nếu có, là lãnh đạo để văn học nghệ thuật nói chung và lí luận văn học nói riêng phát triển tự do, đa dạng chứ không phải để gò nó vào một khuôn mẫu, giáo điều. Đường lối, nếu có, phải là một đường lối cởi mở, rộng rãi, phù hợp với vận động của cuộc sống chứ không phải là một đường lối cứng nhắc, cục bộ và khép kín.

Trên đây là một cách hiểu có thể có về chủ trương "Xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam hiện đại", tạm gọi đó là cách hiểu tích cực. Rất tiếc nó lại là cách hiểu không mấy phổ biến ở ta hiện nay.

Tuy nhiên cũng còn một cách hiểu khác. Ở đây "xây dựng một nền lí luận văn học Việt Nam" đồng nghĩa với sự phát triển những hoạt động và công trình nghiên cứu bám sát thực tiễn văn học dân tộc, xuất phát từ chính hoàn cảnh cụ thể lịch sử này để đúc kết, nêu lên những vấn đề có tính chất độc đáo dân tộc hay tương đồng với các dân tộc khác. Chẳng hạn, thơ lục bát là một thể thơ thuần túy Việt. Nghiên cứu về câu thơ lục bát có thể được xem là "lí luận Việt Nam" về câu thơ, một dạng thi pháp Việt Nam về câu thơ. Những công trình như vậy nếu sâu sắc, có tầm cỡ và dựa trên phương pháp nghiên cứu tiên tiến sẽ tạo thành một mảng lớn, làm cho lí luận văn học mang một vài nét nào đó có tính chất Việt Nam. Càng nhiều những công trình như vậy, càng có cơ sở để nói đến một nền lí luận văn học Việt Nam. Tuy nhiên, triển vọng để có một nền lí luận văn học Việt Nam như vậy hiện nay vẫn còn khá xa vời, nó phụ thuộc không chỉ vào trình độ của các công trình nghiên cứu lí luận mà còn vào

phẩm chất và tính độc đáo của bản thân hoạt động sáng tạo văn học, vào tầm cỡ của các tác phẩm nghệ thuật ngôn từ.

Muốn đạt tới nền lí luận văn học ấy, phương châm tốt nhất hiện nay không phải là "dân tộc", "Âu hóa" hay "vừa dân tộc vừa hiện đại" mà là *hiện đại*. Phải hiện đại hóa hoạt động nghiên cứu lí luận ở ta trên nhiều bình diện, trước hết là về phương pháp luận, về cách tiếp cận và tiếp theo đó là về phương pháp, về tri thức, hệ thống thuật ngữ, các giáo trình lí luận văn học giảng dạy ở đại học. Để hiện đại hóa, các nhà lí luận văn học Việt Nam đầu tiên có thể là *bắt chước* những cách nghĩ, phương pháp và công cụ nghiên cứu tiên tiến của ngành nghiên cứu văn học thế giới. Sau đó phải rà soát lại, *làm mới lại nhận thức và phương pháp nghiên cứu* của mình và trên cơ sở đó, *vận dụng một cách linh hoạt, sáng tạo* những cái mới ấy vào việc giải quyết những vấn đề đang đặt ra với lí luận văn học cũng như thực tiễn văn học nước nhà. Đó chính là nội dung của yêu cầu hiện đại hóa lí luận văn học Việt Nam hiện nay. Nó thiết thực và cụ thể hơn phương châm "dân tộc và hiện đại" là cái thoạt nghe có vẻ đầy đủ, toàn diện nhưng lại có dáng dấp một khẩu hiệu chính trị hơn là học thuật và thực ra xuất phát từ một lối tư duy cũ, từ tâm lí duy ý chí, cầu toàn, cái gì cũng muốn có nhưng rốt cuộc không cái nào ra cái nào, mỗi thứ một chút, cái nọ kiềm chế cái kia, dân tộc không ra dân tộc, hiện đại không ra hiện đại.

Chúng ta kêu gọi "đổi mới lí luận văn học". Nhưng phải chăng hôm nay điều đó có còn đúng nữa? *"Đổi mới"* thực chất là sửa lại cái đang có, cái cũ một cách từ từ, là thay đổi dần dần. Đó là sách lược của sự chuyển đổi, một giải pháp nhằm tránh những bước ngoặt đột ngột. Ở Việt Nam, "đổi mới" đã được thực thi hơn hai mươi năm, xã hội đã dần dần thay đổi và đi đến những chuyển biến cơ bản. Nền kinh tế đã được công nhận là kinh tế thị trường và Việt Nam đã được gia nhập vào Tổ chức Thương mại Thế giới (WTO). Rõ ràng quá trình chuyển đổi đã bước sang một giai đoạn mới. Đây là thời điểm không thể cứ tiếp tục đổi mới dài dài, dần dần, ít một như trước nữa mà đã đến lúc phải *làm mới*, làm lại một cách căn bản, phải có sự thay đổi đáng kể về chất sau một thời gian dài thay đổi về lượng[1]. Nhiệm vụ của lí luận văn học ở Việt Nam hôm nay không phải chỉ đóng khung trong việc "đổi mới lí luận văn nghệ Marx - Lenin và đường lối văn nghệ của Đảng" mà phải xây dựng lại một hệ thống lí thuyết mới đặt cơ sở trên việc tiếp thu những tư tưởng lí luận văn học hiện đại của các nước trên thế giới và tư tưởng lí luận văn học cổ điển phương Đông cũng như trên cơ sở kết quả nghiên cứu kĩ lưỡng di sản văn học quá khứ và thực tiễn sáng tạo nghệ thuật hiện nay của dân tộc. Hệ thống lí luận văn học mới không phải là cái hoàn toàn xa lạ. Nó không phủ nhận hoặc loại bỏ hoàn

toàn những yếu tố của lí luận văn học tồn tại lâu nay. Đó là một sự tổng hợp mới, khái quát mới. Trong hệ thống mới này, cái cũ nếu hợp lí vẫn sẽ có mặt, vẫn tồn tại.

Nhưng trước hết, để có những công trình lí luận văn học *"khó và hiếm"* thì cần phải có những tài năng, mà tài năng thì bao giờ cũng hiếm. Và tài năng dẫu bẩm sinh cũng cần có đất để phát triển. Một *không khí xã hội tự do và dân chủ, một môi trường học thuật lành mạnh* chính là điều kiện thuận lợi để phát triển tài năng, không làm tắt đi cảm hứng sáng tạo và thui chột những ý tưởng mới mẻ, tạo tiền để cho sự này sinh những tác phẩm có giá trị, có tầm cỡ và trên cái nền ấy sẽ hình thành một đời sống lí luận - phê bình văn học phong phú, sôi nổi, sẽ xuất hiện một nền lí luận văn học có cá tính hay như vẫn thường nói, "một nền lí luận văn học Việt Nam" mà chúng ta mong đợi.

Chú thích:

(1) Liên Xô (cũ) lựa chọn con đường biến đổi bước ngoặt, chấp nhận đổ vỡ để thay đổi nên khẩu hiệu lúc đó không phải là Đổi mới - *Obnovlenie* mà là LÀM LẠI, XÂY DỰNG LẠI - *Perestroika.*

TÁC PHẨM LỚN, TẠI SAO CHƯA?

Chu Văn Sơn

***Vì sao văn học hôm nay chưa có tác phẩm lớn?* Đó không phải là chất vấn của tôi. Mà là chất vấn dành cho chúng tôi, những khách mời trong một chương trình Diễn đàn văn học nghệ thuật gần đây của VTV. Đây đâu phải vấn đề chỉ trả lời gọn trong một câu mà xong được. Bởi, thực ra, nó là câu hỏi đã và đang tra vấn cả nền văn học này.**

Tầm tầm và tầm cỡ

Ai cũng biết một nền văn học lớn phải được làm nên bởi những sáng tạo lớn. Sự thiếu vắng tác phẩm lớn luôn làm bất an những tấm lòng thiết tha với văn hóa nước nhà. Tác phẩm lớn không chỉ là nỗi trông ngóng của đời sống, mà trước hết là nỗi sốt ruột của mỗi người viết tự trọng. Một khi nó hãy còn là bóng chim tăm cá, thì công chúng ngao ngán đã đành, mà người viết cũng mặc cảm tội nợ.

Công bằng mà nói, ta đâu có ít tác phẩm hay. Nhưng, hay tầm tầm thì đông, hay tầm cỡ thì vắng. Mà tác phẩm lớn nhất thiết phải là những sáng tạo tầm cỡ. Có thời, người ta xem tác phẩm lớn phải xứng đáng với hiện thực vĩ đại của những chặng lịch sử vừa rồi. Và ngầm trông chờ đó phải là những bộ sử thi hoành tráng, tái hiện được những bước đi của cái thời đại mà người đòi hỏi cầm cương. Nửa thế kỉ đã qua, cái được mong mỏi vẫn chưa thấy tăm hơi. Đơn giản vì đòi hỏi ấy chứa đằng sau nó quan niệm xưa rồi về nhà văn: người thư kí trung thành của thời đại. Trong khi đó, thời đại mà người viết chịu làm chân thư kí trung thành, xem chừng cũng đã xưa. Vả chăng, người đọc thời nay còn chịu nổi không, thứ văn phẩm của những ông thư kí?

Về tác phẩm lớn, có thể có nhiều quan niệm khác nhau. Qui mô có thể lớn, có thể không; văn thể có thể thuần tính có thể pha trộn; phản ánh có thể trực tiếp có thể gián tiếp; khuynh hướng có thể truyền thống, có thể hiện đại hay hậu hiện đại... Nhưng, nói gì thì nói, rốt cuộc, nó vẫn phải là sản phẩm độc sáng, đặt ra được những vấn đề thật thiết cốt đối với cuộc nhân sinh này và

được viết bằng một cách tân nghệ thuật đầy bản lĩnh và bản sắc. Như thế, nó phải mang hơi thở của một thời nhưng cũng là trăn trở của mọi thời, nảy sinh từ cuộc sống một dân tộc nhưng là câu chuyện chung của mọi dân tộc, được viết từ tâm sự của một người nhưng phải mang tâm tư của muôn người, là sản phẩm từ một nền văn hóa, nhưng có thể là vinh dự chung của nhiều nền văn hóa. Ngày trước, qua nhân vật của mình, Nam Cao từng mơ tới cuốn sách lớn, cả đời chỉ cần một cuốn thế thôi, ấy là cuốn sách vượt lên trên mọi bờ cõi và giới hạn, nghĩ cho cùng, cũng là theo tinh thần ấy. Đó là một ước mơ lớn. Sáng tạo lớn không thể không khởi sự từ ước mơ lớn. Còn ước mơ làng nhàng, nhại Chế Lan Viên, chỉ đè nát những nghiệp văn làng nhàng thôi. Một nền văn học lớn quyết không phải là một tổng số lớn của những văn phẩm làng nhàng.

Cơm áo và tự do

Chưa có tác phẩm lớn, phải chăng vì thiếu những điều kiện bên ngoài? Chúng ta thường viện cớ đời sống áo cơm và nhuận bút rẻ mạt. Quả có vậy. Chăm lo cho người làm nghệ thuật một cuộc sống chu đáo hơn, chế độ nhuận bút cũng cần phải nhinh hơn, làm sao để người viết không phải lay lắt với ngòi bút, luôn là vấn đề bức thiết. Nhưng, có thực đó là lí do? Vin vào điều đó, chúng ta sẽ giải thích thế nào, khi các sáng tác tầm cỡ của thế hệ nhà văn 1932-1945 đều ra đời lúc họ bị áo cơm ghì sát đất, thậm chí từng phải bi phẫn than lên: "Bây giờ thời thế vẫn thấy khó/Nhà văn An Nam khổ như chó"? Có vẻ Azit Nexin rất tỏ tường cái tâm bệnh ưa đổ lỗi cho hoàn cảnh của kẻ viết, nên đã ném ra cái truyện ngắn trứ danh *Giá không có ruồi* thì phải?

Một trong những lí cớ cao sang vẫn được viện ra để biện hộ là chuyện tự do sáng tác. Điều này có nghĩa lí riêng của nó. Ít ai không biết có hai thứ tự do vừa liên đới vừa độc lập với nhau: tự do sáng tạo và tự do công bố thành quả sáng tạo. Chúng ta còn phải bền bỉ đấu tranh để có được tự do thực sự trong việc công bố tác phẩm. Cần phải tích cực xây dựng một khung luật pháp phù hợp để tiến hành quản lí theo pháp luật như mọi xã hội văn minh, chấm dứt tình trạng quản văn nghệ theo kiểu "siêu quyền lực" hiện thời. Tuy nhiên, đó vẫn là thứ tự do bên ngoài. Sáng tạo, về căn bản, phụ thuộc vào tự do bên trong: tự do tư duy. Tự do này không ngoại lực nào có thể tước đoạt được, trừ khi chủ thể tự nguyện giao nộp cho kẻ khác. Ngẫm cho cùng, chỉ có hai thế lực định đoạt nổi tự do tư duy: bản lĩnh và năng lực của chính kẻ sáng tạo. Điều cốt yếu là ta có sức nghĩ rốt ráo và có dám nghĩ rốt ráo về vấn đề của mình hay không mà thôi. Tự do bên ngoài, đành rằng, cũng ảnh hưởng không ít đến tự do bên trong. Song, nếu là tùng bách thì e gì gió cả. Baudelaire viết *Hoa ác*, nhà

thời ba lần bảy lượt thiêu hủy, Pasternak viết *Bác sĩ Zhivago*, chế độ Xô viết cấm lưu hành. Nếu sợ cấm đoán, làm sao các nghệ sĩ ấy sản sinh được những kiệt tác như thế cho dân tộc và nhân loại! Chừng nào anh dám làm kẻ thám hiểm, dám theo đuổi đến cùng những tư tưởng chân chính của mình, dù phải xé toang rào cản thủ cựu, chừng ấy mới có thể hi vọng đến những sáng tạo lớn được. Rốt cuộc, anh có phải là, có dám là tùng bách hay không, còn gió ngoài trời khi nào chả có.

Đổ lỗi cho khách quan bao giờ cũng tiện, nó khiến ta luôn được yên chí về mình. Nhưng những bao biện ngọt ngào chỉ an ủi được kẻ viết tự huyễn hoặc, sao có thể làm yên lòng nghệ sĩ tự trị.

Tâm huyết và tài năng

Kẻ tự trị bao giờ cũng tìm nguyên nhân từ mình trước hết. Chưa có tác phẩm lớn, câu trả lời thành thực nhất vẫn thuộc về cái tâm và cái tài của kẻ viết... Nói rằng thiếu tâm, hẳn nhiều người sẽ cự nự: làm sao có thể bảo nghệ sĩ chúng ta thiếu tâm được! Hãy khoan phản bác. Đúng là, cái thiếu trong tâm của kẻ viết không phải là tình cảm nhân văn hay nhân đạo đối với cuộc đời này, mà là chiều sâu và sự mãnh liệt của những tình cảm ấy. Văn học hôm nay có thừa những dạng tình cảm phải chăng, xuôi chiều, còn quá thiếu những luồng tình cảm lớn lao, nhiều chiều. Thói quen nhấm nháp những cảm xúc vặt đã lấn át những nhịp đập cao cả. Chị em song sinh của thói quen dễ dãi ấy bao giờ cũng là những ru vỗ bởi thứ cảm xúc mênh mông mà hời hợt quen mòn. Chúng ta còn quá thiếu những điệu tình cảm mang một tinh thần nhân văn mới. Những yêu-ghét, thương-giận, trọng-khinh, vui-buồn, sướng-khổ... trong văn học hôm nay nếu không vượt thoát được mòn sáo tất sẽ làm cằn cỗi xơ xác mỗi trang viết của chúng ta. Sau những trông đợi mỏi mòn, công chúng tất sẽ lạnh nhạt với thứ văn chương đóng băng trong những tình điệu cũ kĩ đó.

Nhưng, điều đáng nói nhất trong những thiếu hụt ở cái tâm, té ra, lại là tâm huyết thực sự với nghề. Người ta nói nhiều đến tình trạng ít chuyên nghiệp và đặt vấn đề chuyên nghiệp hóa như một lối thoát không thể khác của nghệ thuật. Điều ấy đúng. Nhưng chuyên nghiệp trước hết là chuyên tâm. Trong chúng ta, lối tâm huyết "sinh ư nghệ" thì nhiều, còn "tử ư nghệ" thì ít. Nói nôm na, kiểu tâm huyết đánh đu với nghề thì có thừa, còn dạng tâm huyết xả thân vì nghề thì quá thiếu. Không có tâm huyết lớn, làm sao kẻ viết có thể hi sinh tất cả, không phân tâm, không đòi hỏi để âm thầm theo đuổi nghệ thuật lớn được? Chả riêng gì văn chương. Nhìn sang các ngành nghệ thuật khác, ta đều thấy tình trạng thiếu hụt này. Tâm huyết theo đuổi những sáng tạo tầm cỡ

thường bị lấn át bởi ham mê làm những nghệ phẩm tầm tầm. Thói quen làm hàng chợ vốn lên ngôi trong thời buổi chớm thị trường dường như đã làm xói mòn khá nhiều kỉ luật làm hàng hiệu. Vì thế, văn chương cầu danh, văn chương cầu lợi hãy còn nhiều, văn chương tử vì đạo, văn chương tuẫn tiết sao mà hiếm. Thật buồn, kiểu tâm huyết trăn trở tới hàng chục năm lăn lóc thăng trầm để viết nên những tác phẩm để đời khám phá về cội nguồn của sức sống và văn hóa dân tộc, hay nghiền ngẫm về phận người, đau đáu về tính người trong cuộc nhân sinh này thì như sao buổi sớm, còn dạng tâm huyết "chạy show", bỏ ra ít tâm lực sản xuất những nghệ phẩm chiều ninh thị hiếu thời thượng thì như lá... rừng xuân. Tấm gương ngót chục năm treo ngược mình lên vòm trần nhà thờ Sixtine để hoàn thành bức bích họa muôn đời của Michenlangelo đã trở thành câu chuyện xa vời và xa xỉ đối với người làm nghệ thuật thời nay rồi chăng?

Dĩ nhiên, có tâm huyết lớn chưa chắc đã đẻ ra những sáng tạo lớn. Nhưng liệu có được sáng tạo lớn không, nếu thiếu vắng tâm huyết lớn?

Song le, lí do căn bản nhất và khó nghe nhất vẫn là: thiếu tài. Ta vẫn gọi tránh là thiếu nội lực. Tôi không nghĩ rằng thế hệ vàng của văn chương hiện đại Việt Nam đã qua, cũng không trông chờ mãi sau này mới xuất hiện một lớp tài năng mới. Thực ra, tài hoa trong chúng ta không ít, nhưng thành tài năng tầm cỡ thì không nhiều. Không thiếu những cây bút sau màn trình làng đầy ấn tượng, hứa hẹn một triển vọng nào đấy, nhưng rồi tài hoa ban đầu không cường tráng lên để thành tài năng, trái lại, cứ sa sút mai một dần. Những cái ra sau chỉ là sự pha loãng cái ra trước, thậm chí loãng đến mức khó tin. Có người bi quan đã ngờ vực: không khéo cái tạng chính của người viết ở ta chỉ là "nhà văn của cái đầu tay".

Giải thích về hiện tượng sa sút phong độ sau những sáng tác đầu tay, người ta thường đề cập ba thiếu hụt quen thuộc: vốn văn hóa, vốn sống và những kĩ năng sáng tạo. Vốn văn hóa không chỉ là tri thức về các bộ môn văn hóa hay hiểu biết về các nền văn hóa bốn phương, mà quan trọng hơn là cái lõi nhân văn của kẻ viết có đầy đặn hay chưa sau khi hấp thu những tinh hoa văn hóa khắp nơi ấy. Vốn sống cũng không phải là những tri thức cuộc sống đã được nạp đầy hay vơi trong túi khôn của kẻ viết, mà đáng nói hơn, là vốn ấn tượng, vốn trải nghiệm cật ruột của chủ thể sáng tạo trong trường đời đã đủ giúp anh hóa thân vào mọi nỗi đời chưa. Cũng như thế, kĩ năng sáng tạo đâu chỉ đơn giản là những chiêu mới, chiêu lạ, chiêu độc tích cóp được từ việc học những trường phái tân kì hay các bậc thầy đến từ phương xa. Mà quyết định hơn, là mọi thao tác kĩ năng đã ngấm vào thành ứng xử nghệ thuật, thành giác

quan của kẻ viết hay chưa. Chúng ta thường khuyến cáo người viết hãy bồi đắp cho những thứ ấy đầy đặn lên, vạm vỡ hơn. Không thể chối cãi được rằng nội lực của người viết phụ thuộc rất nhiều vào sự đồi dào của ba yếu tố ấy. Chưa có một nội lực như vậy, thật khó hi vọng về tác phẩm thực sự lớn.

Vả lại, một nội lực lớn có phải là phép cộng giản đơn của ba số hạng đó không? Không. Một nội lực lớn không phải là một tổng số mà phải là tổng hợp, một nhất thể.

Cái gì có thể tổng hợp chúng thành nhất thể?

Đó là cảm niệm triết học của kẻ viết.

Bức xúc chính trị và băn khoăn triết học

Xung quanh chuyện này, tôi nghĩ nhiều hơn tới thiếu hụt ấy: cảm niệm triết học về thực tại.

Cảm niệm triết học không phải là tư tưởng triết học kiểu hàn lâm của triết gia, mà là ý thức triết học nghiệm sinh của nghệ sĩ. Đành rằng, cái trước có thể hỗ trợ cái sau, song, không phải cứ nạp đầy những tri thức triết học đông tây kim cổ hay thành thục những kĩ năng tư duy triết học thì tất sẽ có. Cũng không phải cứ sinh ra ở một xứ sở có truyền thống triết học thì đương nhiên có. Điều quyết định nằm ở năng lực sống và năng lực tư duy của chủ thể khi đối mặt với thực tại.

Cảm niệm triết học thường được hình thành từ trải nghiệm nhân sinh của chính kẻ viết. Để có nó, kẻ viết thường phải trả giá bằng thân phận chính mình. Rất nhiều khi, kẻ viết là nạn nhân của một sự khiếm khuyết nào đó của thực tại này. Cảnh ngộ mà anh lâm vào khiến anh có được một nhận thức gan ruột, một phát hiện xương máu nào đó về thực tại. Đó là lúc anh ngộ ra cái gì mới thực là giá trị trong cuộc nhân sinh này, cái gì có thể cứu rỗi được con người trong thực tại này. Sự bừng ngộ ấy sẽ soi sáng toàn bộ thế giới tinh thần của anh bằng một ánh sáng mới như được thiên khải. Nó thay máu hoàn toàn cho tinh thần của anh. Trải nghiệm như thế, thực chất, đã giúp anh hình thành quan niệm và xác tín về giá trị sống. Chính nó làm dấy lên trong anh cái khao khát nhân bản về thực tại. Khao khát ấy nung nấu tâm can anh, chi phối cảm quan của anh về hạnh phúc và thẩm mĩ khi đối mặt với cuộc tồn sinh này. Cứ thế, nó sẽ thành hệ quy chiếu bên trong của chủ thể nghệ sĩ về thực tại. Cho nên, nó không hẳn là những khái niệm khách quan thuần lí tính, mà là những quan niệm chủ quan thấm đẫm cảm tính của chủ thể. Nó là dạng ý niệm triết học đã được cảm xúc hóa.

Như vậy, xét đến cùng, cảm niệm triết học là một quan niệm máu thịt về giá trị sống được nuôi dưỡng trong một điệu cảm xúc tương ứng của chủ thể.

Là dạng ý niệm thuộc cả hữu thức và vô thức, nên không phải chủ thể nào cũng tự ý thức được đầy đủ về nó, nhưng nó vẫn âm thầm chi phối mọi ứng xử tinh thần của anh. Nó tạo nên thái độ triết học trước cuộc đời, mà việc sáng tạo của kẻ viết chỉ là một cách ứng xử - ứng xử bằng nghệ thuật - đối với thực tại mà thôi. Nghĩa là, nó tạo nên minh triết cho chủ thể khi tiếp cận đời sống. Trường hợp hoàn hảo nhất, nó biến anh thành cái ý niệm triết học sống, một ý niệm triết học bằng xương bằng thịt đi giữa cuộc nhân sinh này.

Cảm niệm triết học khi nhập vào sáng tạo của nghệ sĩ thì trở thành tư tưởng nghệ thuật. Tư tưởng này được hiểu là dạng tư tưởng trong nghệ thuật và được thể hiện bằng nghệ thuật. Nên nó chỉ là nó khi sống trong một thế giới hình tượng cụ thể nào đó. Do vậy, cảm niệm triết học là dạng ý thức hình thành trước, là cội rễ, là cốt lõi của tư tưởng nghệ thuật ở nghệ sĩ.

Cảm niệm triết học cũng không chỉ là việc phát ngôn dăm ba triết lí, biện bác vài ba triết luận. Trong thế giới nghệ thuật của một nghệ sĩ, nếu đây đó có những triết lí hay triết luận chồi lên, thì chúng chỉ là các kết tinh cụ thể chỉ là vài vỉa lộ thiên từ toàn bộ cảm niệm triết học của anh ta mà thôi. Đọc Nguyễn Du, có thể thấy từ thơ chữ Hán đến chữ Nôm đều bàng bạc một cảm niệm triết học về nỗi đời dâu bể, phận người chiếc lá, mà trước hết là những kiếp hồng nhan và những đấng tài hoa. Nó khiến ông nhìn vào "cõi người ta" từ những thân phận như Thúy Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, Đạm Tiên, Tiểu Thanh... đến cảnh vật như vườn Thúy hay Tây Hồ... thấy tất thảy, nếu chẳng "khi sao phong gấm rủ là/giờ sao tan tác như hoa giữa đường", thì cũng "nửa chừng xuân thoắt gãy cành thiên hương", chẳng "thương hải tang điền", thì cũng "hoa uyển tận thành khư"... đều là những nạn nhân khác nhau của bể dâu cả. Đối với ông, nó là nỗi bất công không thể hỏi trời được, nên lúc nào cũng gây "đau đớn lòng". Còn nghiên cứu Xuân Diệu, có thể thấy cảm niệm triết học về thực tại đến với ông từ rất sớm. Khi đang còn học những lớp cuối bậc tiểu học, còn lâu mới là tác giả của *Thơ thơ*, Xuân Diệu đã có những băn khoăn triết học về cái chết và sự sống. Nỗi ám ảnh về uy lực của cái chết đã khiến Xuân Diệu bừng ngộ một giá trị sống: tận hưởng và tận hiến. Thế nên, Xuân Diệu luôn canh cánh về thời gian, bồn chồn về tuổi trẻ, quấn quýt với trần gian và khát khao luyến ái. Bởi đó không chỉ là giá trị, là hạnh phúc, mà đó còn là phương cách để ông chiến thắng cái chết. Cũng như thế, Vũ Trọng Phụng bức xúc về cái rởm, Nam Cao đau đáu về phần người bên trong con người, Nguyễn Bính khắc khoải về nỗi tha hương của phận người, Hàn Mặc Tử day dứt khôn cầm về nỗi đơn côi trần thế... Tất thảy những cảm niệm triết học ấy đã là nền tảng của những sự nghiệp lớn, làm nên tầm vóc tư tưởng cho những tác phẩm lớn của các bậc thầy đó.

Vậy là, tầm cỡ của tác phẩm phụ thuộc vào tầm vóc của tư tưởng, tầm vóc của tư tưởng lại phụ thuộc vào chiều kích của cảm niệm triết học. Không có cảm niệm triết học, mọi tri thức trường ốc và trường đời, mọi kĩ năng sáng tạo anh tích cóp được chỉ là một nồi lẩu thập cẩm chứ không thể thành tư tưởng, không thể thành trí năng, không thể thành cảm giác của anh được. Không có nó, mọi cái nhìn của anh sẽ vụn vặt, manh mún, cắt xẻ, khó có được một nhãn quan thống nhất, một hệ quy chiếu riêng về thực tại. Không có nó, tâm huyết của kẻ viết khó được nuôi dưỡng, trái lại, rất dễ bị hao vơi, thậm chí, khánh kiệt sau vài vinh quang vặt ban đầu. Hi vọng về tác phẩm lớn, vì thế, chỉ là ảo vọng.

Đến lượt nó, cảm niệm triết học phụ thuộc vào điều gì đây?

Phụ thuộc vào điều này: nghệ sĩ có mối băn khoăn triết học về thực tại hay không. Anh có biết tra vấn thực tại bằng những câu hỏi về phận người, phẩn người, kiếp người, cõi người hay không, có trăn trở và dốc lòng tìm kiếm những giá trị sống của muôn đời ngay trong thực tại này hay không. Không có băn khoăn ấy thì khó mà có được một cảm niệm triết học thật sự.

Có thể nói, tình trạng của chúng ta là thừa bức xúc chính trị về đời sống, thiếu băn khoăn triết học về thực tại. Tất nhiên, hai chuyện này không hoàn toàn phân biệt nhau, mỗi đằng đều có giá trị của mình và cũng có bổ trợ nhau, nhưng chúng không đồng nhất với nhau. Nếu cảm hứng chính trị về đời sống thường bị hút vào cái nhất thời với một phạm vi hạn định, thì cảm hứng triết học về thực tại luôn hướng tư duy vào tìm kiếm những giá trị phổ quát và vĩnh cửu. Chúng ta viết để giải tỏa những bức xúc mà dương thời gây thành áp lực lên đời sống của ta, viết để than nghèo tố khổ nhiều hơn là để phát giác những chân lí nhân sinh, những quy luật thực tại. Trước đây, nói đến chuyện này cứ như là húy kị. Người ta đinh ninh hệ thống triết học được chọn thì sẵn đó rồi, cần gì phải loay hoay về triết học khác, muốn xét lại chăng? Bây giờ thì không ai còn ấu trĩ thế nữa. Ngay trong ngành triết học, lúc nào cũng cần những tư duy mới để đẩy triết học tiến lên. Nghệ thuật chân chính muốn phát triển cũng không thể thiếu những băn khoăn triết học về thực tại. Tiếc là, điều này chưa thành một truyền thống thực sự ở ta.

Đã đành, có cảm niệm triết học lớn chưa chắc đã có sáng tạo lớn. Nhưng một sáng tạo tầm cỡ liệu có thể thiếu một cảm niệm triết học tầm vóc được chăng?

Để có tác phẩm lớn, tôi biết, vẫn còn một yếu tố bất khả tri, do đó, cũng bất khả luận: thiên định, giời cho.

Nhưng, ở phần nhân định, vì sao văn học hôm nay chưa có tác phẩm lớn, câu trả lời cuối cùng luôn thuộc về kẻ viết tự tri.

CÁCH TÂN: ĐI TÌM CÁI MỚI HAY CÁI TÔI?

Chu Văn Sơn

1. Cách tân và phát triển

Thật chẳng tiện chút nào khi nói chuyện cách tân, lại bắt đầu từ những điều không mới. Biết làm sao, chính các cuộc cách tân cũng thường bắt đầu như thế.

Nói cách tân là nói đổi mới, tìm kiếm cái mới, làm ra cái mới. Cụ thể là sáng tạo ra những giá trị mới. Trong nghệ thuật, cách tân vẫn được hiểu theo hai lối. Theo lối dễ tính, thì cách tân là thuộc tính của sáng tạo. Chả có sáng tạo nào lại chẳng là một cách tân nào đấy. Hiểu theo lối này, người sáng tác cũ nhất cũng có thể yên chí rằng mình đang cách tân. Cảm giác yên chí như vậy, nếu là thành thực, thì chất chứa một nguy hiểm. Bởi nó chính là tiếng nói ngọt ngào của trì trệ, nó là sự thủ cựu trá hình. Khi chỉ thích tự ru vỗ mình bằng cách hiểu ấy, thì cuộc sáng tạo xem như đã an bài. Còn theo lối khó tính, thì cách tân là một xu hướng sáng tạo với khát khao tạo ra cái hoàn toàn mới. Theo cách này, thì chỉ có những đột phá táo bạo, những bứt phá dũng mãnh, vượt khỏi rào cản của thói quen thẩm mĩ cũ, gieo những hạt giống mĩ cảm mới, khai sinh một hệ giá trị mới, thì mới được gọi là cách tân. Dĩ nhiên, cách tân được nói đến ở đây là thuộc dạng thứ hai này.

Cách tân thường nảy sinh từ hai động cơ: dị ứng mạnh với cái cũ và khát khao tìm kiếm những giá trị mới. Thực ra, cái cũ nào cũng đã từng là cái mới. Nó đáp ứng những nhu cầu của cái thời nó nảy sinh và được cái thời ấy nâng niu. Nhưng thời ấy qua đi, nó dần dà thành cái cũ và bộc lộ những bất cập. Cái mới nảy sinh từ nguyện vọng muốn khắc phục những bất cập của cái cũ. Càng dị ứng với cái cũ bao nhiêu, khát khao ấy càng bức xúc bấy nhiêu. Bức xúc bùng nổ, nó có thể tạo ra một cuộc cách tân lớn lao và triệt để. Khi ấy, cách tân chính là cách mạng. Chắc chắn chúng ta đã không có lịch sử nghệ thuật nếu thiếu đi các cuộc cách mạng như vậy.

Người cách tân chân chính là người dám dấn thân vào những cuộc phiêu lưu đầy mạo hiểm. Có thể trắng tay như không. Biết vậy, họ vẫn xả thân vì cái

mới. Tiến bộ và phát triển trông chờ vào những người như thế. Họ đáng được kính trọng. Và chừng nào sự kính trọng ấy trở thành nền nếp của một cộng đồng, chừng ấy mới có tiến bộ và phát triển. Bởi, ngẫm cho cùng, sự sống tích cực chính là sự sáng tạo. Cõi sống tiến hóa là nhờ vào sức sáng tạo bền bỉ của muôn loài. Cõi người đi lên là nhờ vào sự sáng tạo của muôn người. Đó là quy luật không còn xa lạ.

Ấy thế mà không cuộc cách tân nào là không phải xuyên thủng một bức tường dày. Đó là sự chống trả của cái cũ. Thường cũ kĩ vẫn đi liền với hẹp hòi. Chúng thành một thế lực vừa vô hình vừa hữu hình, vừa ngoài ta vừa trong ta. Ngẫm mà xem, có phải dò xét và nghi ngại cái mới là điểm yếu cố hữu của ta không? Có phải ta ít nhìn cái mới bằng con mắt chào đón một triển vọng, mà hay nhìn bằng con mắt cảnh giác với một đối thủ không? Con mắt hẹp hòi thường quá nhạy cảm với mối đe doạ đối với quyền lợi ích ki của ta. Nếu thừa nhận nó là mới, thì té ra là thú nhận mình cũ rồi à? Nếu chào đón nó, tức là mình bị phế truất sao?... Vậy là, cái cũ náu mình trong một cơ chế vị kỉ chứ không vị tiến bộ. Ta chậm phát triển hẳn còn vì thái độ "thầy chiến bại mừng trò chiến thắng" chưa thành truyền thống thực sự ở ta. Ngay cả những trường hợp từng tha thiết với cách tân cũng chưa làm gương được về việc này. Còn nhớ hồi đầu kháng Pháp, thử nghiệm thơ không vần của Nguyễn Đình Thi bị phản đối kịch liệt. Gạt đi những nguyên nhân thuộc về thời thế, sẽ chẳng lạ gì, khi thấy tiếng nói phản đối quyết liệt nhất không phải từ ai khác mà chính từ những nhà cách tân hồi 1932-1945. Đủ thấy, cái mới muốn giành quyền sống không thể không đương đầu với cái cũ. Và cuối cùng, thắng thế bao giờ cũng thuộc về những cái mới thực sự, cái mới chân chính.

Nhưng cái mới chân chính là thế nào?

2. Nội dung tìm hình thức

Trong nghệ thuật, thành quả của cách tân có thể là cả một thời đại mới, một trào lưu mới, một trường phái mới, một khuynh hướng mới, Nhưng, tất cả những thứ ấy đều phụ thuộc vào điều căn cốt này: thành phẩm mới.

Một thành phẩm cách tân được xem là giá trị mới bao giờ cũng là một nội dung mới đi liền với một hình thức mới. Gần đây có ý kiến cho rằng "đổi mới về hình thức thì dễ, và dễ học theo, đổi mới về nội dung mới khó". Có phải vậy không nhỉ? Thực ra, trong chuyện đổi mới, làm sao có thể nói quyết được cái nào khó hơn cái nào. Điều cần xem xét không phải là chuyện khó hay dễ. Mà chuyện khác: cái nào là ngọn cái nào là gốc.

Không thể chối cãi được rằng: mọi nỗ lực cách tân cuối cùng phải tạo ra một hình thức mới. Không kết tinh thành hình thức mới thì xem như cách tân còn dang dở, chưa hoàn tất, và do đó chưa thành công. Bởi vì, một hình thức mới là sự định dạng cuối cùng cho một cái thực sự mới.

Do sự hấp dẫn đầu tiên là từ hình thức mà dị ứng đầu tiên và quyết liệt nhất đối với cái cũ cũng là từ hình thức. Do nó là phần bền vững và cổ thủ nhất, nên cái cần phá vỡ cuối cùng chính là hình thức. Không phá bỏ được hình thức cũ thì xem như cách tân chưa thành công. Một thay đổi triệt để phải là thay đổi tới tận hình thức. Như vậy, cái gây dị ứng đầu tiên là hình thức, nhưng cái xây dựng được cuối cùng của một cuộc cách tân lại cũng là hình thức. Một cuộc cách tân chân chính cần phải làm mới và làm giàu cho hình thức từ nhiều nguồn khác nhau.

Hẳn vì điều này mà người quá sốt sắng cách tân thường bị cuốn hút và đã đổ xô vào các cuộc tìm kiếm hình thức. Họ coi việc tìm ra hình thức mới là mục đích hàng đầu của một cuộc cách tân. Thậm chí, họ cả tin rằng một khi đã có được hình thức mới, thì cũng tức là đã có được nội dung mới. Thế là họ lao vào chế tác thể loại mới, gia công thi pháp mới, săn lùng ngôn ngữ mới, lai ghép vật liệu mới. Gần đây, nhiều người định dùng những vật liệu và cách nói riêng của các nghệ thuật thị giác để làm mới thơ ca. Xem ra, một loại hình nghệ thuật trước sau vẫn sống bằng sự tinh diệu của ngôn ngữ như thơ ca, khó mà dung hợp được những cách tân không hợp cách như vậy... Nên, khi đọc, kể cả những người có thị hiếu mở nhất, đầu óc cấp tiến nhất cũng phải băn khoăn, lo ngại. Bởi, ngoài một mớ phương tiện đồ nghề ở đó ra, người đọc không thấy gì thêm. Bên trong mỗi thành tố hình thức tân kì đó, người ta không thấy nhịp đập mới, dòng máu mới, nguồn sinh lực mới. Không được nuôi dưỡng, hình thức bị trơ cằn ra, héo rũ trong từng văn bản. Người sốt ruột cách tân đã quên mất mối quan hệ giữa nội dung và hình thức là quan hệ nhân quả theo kiểu: hình thức có tác động tích cực đến nội dung, nhưng nội dung mới quyết định hình thức. Thường nội dung mới tìm được hình thức mới mà ít khi có chiều ngược lại. Chăm lo đến hình thức là chăm lo đến phần ngọn, chưa phải phần gốc.

Nội dung mới là gì? Không ít người đã xem cái mới trong nội dung thuộc về đề tài. Nên có những đề tài trước không nói, hoặc bị xem là vùng cấm, giờ lao vào, hoặc trước ít viết, giờ viết mạnh, yên chí rằng thế là mới. Sex trong văn chương hiện nay, chẳng hạn. Công bằng mà nói, việc mở một vùng đất chưa từng được khai phá, dường như cũng làm mới được chút nào đó. Nhưng, mới ở đề tài, thực ra, mới chỉ là một phạm vi nào đó của cuộc sống được nghệ thuật quan tâm đến. Điều này chưa mấy quyết định. Do vậy, có tình trạng viết về đề

tài mới mà vẫn cũ. Vì sao vậy? Đơn giản vì cái mới không thật quyết định ở đề tài, mà ở cách xử lí đề tài. Ngay một đề tài không mới, nhưng có cách xử lí mới, vẫn đem lại nhận thức mới, suy cảm mới, ấn tượng mới cho con người. Trí thức là đề tài đâu có mới. Nhưng Nguyễn Huy Thiệp, Nguyễn Việt Hà đã mang đến cái nhìn mới khi phát hiện ra loại trí thức rởm. Sức sống dân tộc đâu còn là câu chuyện mới, nhưng những cuốn tiểu thuyết gần đây của Nguyễn Xuân Khánh vẫn đem đến những cảm nhận mới. Rồi tình yêu trên kinh rạch và miệt vườn Cửu Long cũng đâu còn là những chuyện mới, nhưng Nguyễn Ngọc Tư vẫn đem đến những thông điệp mới, hơi thở mới qua mỗi truyện ngắn giàu chất Nam Bộ của mình...

Cái gì giúp người viết xử lí một đề tài? Đó là cái nhìn mới.

3. Quan niệm, tín niệm và điệu sống

Làm sao để có cách nhìn mới? Câu trả lời là: phải có một quan niệm nhân văn mới. Một nhà văn chân chính xuất hiện trên văn đàn bao giờ cũng là sự lên tiếng của một quan niệm nhân văn mới nào đó.

Quan niệm nhân văn của nghệ sĩ là gì vậy? Nó là sự hòa hợp của hai bình diện quan niệm: nhân sinh và thẩm mĩ. Quan niệm nhân sinh trả lời câu hỏi về hạnh phúc. Nó phát hiện một nội dung mới của hạnh phúc hay một kiểu hạnh phúc mới trong cuộc nhân sinh này. Quan niệm thẩm mĩ trả lời câu hỏi về cái đẹp. Nó phát hiện một cái đẹp mới, hay một dạng mới của cái đẹp. Cả hai thường chuyển hóa sang nhau để hình thành một cảm quan nhân văn. Mà xét đến cùng, đó là quan niệm về giá trị người, giá trị sống. Bằng trải nghiệm, anh phát hiện ra một khía cạnh mới nào đó làm nên phẩm giá người (hoặc một sự tha hóa của giá trị đó). Chỉ khi được sống với giá trị ấy mới là hạnh phúc (phải sống với sự tha hóa của nó thì bất hạnh và bất bình). Với anh, nó là điều có nghĩa lí hơn tất cả. Có thể nói quan niệm ấy cũng chính là cảm niệm triết học của cá nhân về cuộc đời. Nó là nền tảng cho tư tưởng sáng tạo của nghệ sĩ. Phát hiện như thế bao giờ cũng là một cuộc bừng ngộ, bừng sáng trong tâm thức. Đôi khi nó là một chấn động trong tinh thần nghệ sĩ. Nó làm thay đổi quan niệm cũ, hình thành quan niệm mới. Nó khiến ta nhìn cuộc nhân sinh bằng cái nhìn mới, cảm quan mới. Ngay cả những sự vật cũ, đề tài cũ cũng được nhìn trên tinh thần mới. Ở thời đại của mình, Hồ Xuân Hương là một cách tân, thậm chí, là sự nổi loạn, vì bà đã phát hiện: được sống với con người tự nhiên là hạnh phúc. Trong khi ấy, đạo đức phong kiến lại chà đạp lên con người tự nhiên. Đó là một giá trị sống bị vùi dập. Xuân Hương là tiếng nói đấu tranh đòi trả lại vẻ tự nhiên vốn dĩ cho mọi cái đẹp, trước hết là cái đẹp phồn

thực xuân tình. Đến thời sau, Xuân Diệu lại phát hiện hạnh phúc là luyến ái, luyến ái là trạng thái đẹp nhất của vạn vật trong cõi sống này. Huy Cận phát hiện hạnh phúc là hòa điệu, Hàn Mặc Tử phát hiện hạnh phúc là trạng hái thanh khiết thuần linh. Với Puskin, là tình yêu và tự do. Với Tagore, là lồn nhiên và thánh thiện. Với Whitman, là dân chủ, bình đẳng và bình quyền... Mỗi người đều là sự lên tiếng của một giá trị sống, một giá trị nhân văn nào tó.

Có quan niệm mới đã đủ để cách tân thực sự chưa? Chưa. Đó là điều kện cần, chưa phải điều kiện đủ. Không ít người nhờ tri thức văn hóa mà có được quan niệm mới, nhưng vẫn không có sáng tạo mới. Vì quan niệm của họ nới chỉ dừng lại ở nhận thức lí thuyết. Nó có thể hình thành trong chủ thể một hệ giá trị mới để quy chiếu và đánh giá đời sống, nhưng chưa thành một bức úc dẫn tới sáng tạo mới. Bởi nhận thức lí thuyết dù sâu sắc đến đâu vẫn mới chỉ thuộc tầng lí tính. Riêng lí tính không thôi không đủ để sáng tạo nghệ thuật. Chừng nào lí tính chuyển hóa vào cảm tính, nó làm cuộc thay máu cho tnh thần, khi ấy mới có thể hình thành một chủ thể mới của sáng tạo. Cơ hế chuyển hóa thường là: nhận thức mới bừng sáng, những tia sáng của nórọi vào thế giới tâm tình khiến các kiểu cảm xúc cũ vốn định hình, đóng băng, bỗng nhiên tan ra, thay vào đó là nguồn cảm xúc mới. Bấy giờ, từ hữu thức ến vô thức nhất nhất đều như được thay máu. Một hệ giá trị mới đã thấm nhiần tới tận những cảm giác trực quan, chi phối từng rung động của con người, khiến cho cách yêu - ghét, thương - giận, trọng - khinh... nhất nhất đều tieo một chuẩn mực mới. Toàn bộ cách suy cảm của chủ thể dần dà thay đổi. Cứ thế, quan niệm nhân văn mới trở thành cảm niệm triết học mới, cảm niệm nới trở thành một tín niệm mới. Khi đó, người ấy đã mang một giá trị sống klác. Anh ta chính là hiện thân của cái mới mà đám đông chưa kịp nhận ra. Nó khiến anh dị ứng với những gì cũ rích mà đám đông vẫn đang yên chí là giá trị. Nó khiến chủ thể lặng lẽ khi xung quanh ồn ào, thậm chí có thể hét lên chi xung quanh yên lặng. Đến lúc ấy, nó đã tạo nên ở chủ thể một điệu tình cm mới, điệu tâm hồn mới, điệu sống mới. Đó là lúc cả con người lí tính và on người cảm tính nhất thể hóa trong nhau cùng sống trong một nhịp điệu. Chỉ khi mang trong mình một điệu sống mới như thế mới bắt đầu có sáng tạo mới.

Việc sáng tạo của người nghệ sĩ giờ đây chính là dồn toàn bộ nhiệt hưng vào khẳng định giá trị sống ấy như một tín niệm của mình (hoặc đả phá nhing điều phản trái với nó). Có khi nhiệt hứng ấy sôi nổi và bền bỉ suốt cả đời cm bút. Anh ta sẽ phải tìm kiếm những phương tiện phù hợp nhất để thể hện điệu sống, điệu tâm hồn ấy của mình một cách ưng ý nhất. Thường thường, điệu sống mới không thể còn thích hợp với hình thức cũ, phương tiện cũ. Nó

kiếm tìm những hình thức mới, mở ra những chân trời nghệ thuật mới cho mình. Hồi Thơ mới, trước khi trở thành nhà thơ mới nhất của phong trào thơ ấy, Xuân Diệu đã đi qua hầu hết những hình thức cổ điển. Nhưng mọi điệu thơ cũ không thể chuyển tải được điệu sống mới của cái tôi lãng mạn ấy. Đến khi gặp được thơ lãng mạn Pháp, nhất là thơ tượng trưng của Charles Baudelaire, hồn thơ Xuân Diệu mới cất lên thành *Thơ thơ* và *Gửi hương cho gió*, thành tiếng thơ Xuân Diệu.

Như thế, cuộc kiếm tìm cái mới chẳng bắt đầu bằng tìm kiếm cái tôi đó sao?

4. Cái tôi nghề nghiệp hay cái tôi bản thể

Xung quanh chuyện cái tôi, ngộ nhận vẫn chưa hết, không chỉ với người viết trẻ. Nó thường được hiểu là cái tôi nghề nghiệp. Người ta mải loay hoay với sở trường sở đoản của ngòi bút mình. Và thường sa vào vòng luẩn quẩn với những là: thích đề tài nào, hợp thể loại nào, ưa phong cách nào, quen phương pháp nào, ưng loại vật liệu nào... Điều này rất cần. Nhưng vẫn chưa phải là cái tôi đích thực của kẻ viết.

Như luận chứng trên kia, cái tôi đích thực của kẻ viết phải là cái tôi bản thể. Có khi người ta gọi là bản ngã. Đó chính là cái tôi nhân văn. Cái tôi mang trong nó một tinh thần nhân văn mới, một cảm niệm triết học mới. Cái tôi mang trong mình tín niệm về giá trị sống mà mình phát hiện được. Cái tôi mang trong nó điệu sống mới mà nó muốn kí thác vào nghệ thuật, trút vào từng tác phẩm. Có như thế, cái tôi ấy mới là một nguồn sống bền vững, mới tạo nên một trữ lượng dồi dào cho sự sáng tạo lâu dài của kẻ viết. Nó là cái gốc của tư tưởng, là cái rễ của phong cách và thi pháp. Chế Lan Viên gọi đó là lúc trong cây đã có trầm. Còn người trong nghề vẫn gọi bằng nội lực. Không có nội lực, mọi viết lách chỉ là nhất thời, khó có được chân giá trị. Tôi nhớ Tưởng Huân, một nhà văn Trung Quốc, qua việc khảo sát hiện tượng Đào Uyên Minh, tận sau khi đã "quy khứ lai" mới tìm thấy cái tôi đích thực của mình, cũng có bộc bạch một niềm tin như vậy. *"Tôi tin"* - ông viết - *"cái đẹp là một sự tuần hoàn của cái tôi. Xét đến cùng, cho dù bạn là người giàu sang, hay là kẻ nghèo hèn, có cái tôi, mới có cái đẹp đáng nói. Nếu cái tôi này chưa chân thực, thực tình bạn sẽ thấy không tốt đẹp gì lắm đâu"*. Như vậy, rốt cuộc, vấn đề là kẻ sáng tạo đã có cái tôi như thế chưa?

Điều này thường được giới văn bút gọi là đi tìm mình. Người cầm bút cần phải biết rõ mình là ai. Khi chưa biết được mình là ai, người viết khó tránh khỏi những ngộ nhận, lầm lạc. Việc viết lách sẽ khó tránh khỏi vu vơ, chông chênh, khó tránh khỏi những vay mượn không tự biết. Và tất nhiên, chưa thể có được

tác phẩm lớn, cách tân lớn. Chỉ khi tìm thấy mình thì mới có tín niệm và bản lĩnh cần thiết để tạo dựng một văn nghiệp lâu dài.

Chung quy, cách tân là sáng tạo cái mới. Nhưng không phải cái mới vay mượn từ ngoài mình. Trái lại, phải là cái mới trong mình, từ mình. Nhận chân được cái mới thuộc về bản thể, thì mới thấy được cái mới ấy cũng chính là cái tôi của kẻ sáng tạo. Nó sẽ xui khiến kẻ sáng tạo tìm đến hình thức mới và truyền sự sống cho mỗi thành tố mới của hình thức ấy. Đến lượt mình, hình thức mới sẽ định dạng cho mọi sáng tạo mới.

Con đường của mọi cách tân nghệ thuật chân chính phải chăng là như thế?

PHÊ BÌNH VĂN HỌC NỮ QUYỀN

Lý Lan

Trong nửa thế kỉ qua, các học viện trên khắp thế giới, nhất là ở Âu Mĩ, đã chứng kiến những chuyển biến quan trọng liên quan đến giới tính. Chẳng những số lượng nữ giáo sư và nữ sinh viên tăng nhanh trong các học viện, mà học thuyết nữ quyền còn ảnh hưởng đến nhiều bộ môn học thuật khác, từ triết học, lịch sử, đến ngôn ngữ học, xã hội học, nhân chủng học, truyền thông đại chúng, kinh tế, luật... Nhưng trước tiên và căn bản, học thuyết nữ quyền có ảnh hưởng sâu sắc và rộng lớn nhất đến phê bình văn học. Phê bình văn học nữ quyền trong vòng ba thập niên qua đã làm thay đổi lớn lao cách đọc văn bản, việc bình giảng văn chương, sự định giá kinh điển trong nhà trường, ảnh hưởng đến cảm thụ văn học của công chúng và chuyển đổi cả ngành xuất bản. Điều thú vị là phê bình văn học nữ quyền không chỉ có duy nhất một cách tiếp cận, một cách vận dụng, hay một định nghĩa, mà có nhiều quan điểm, nhiều phương pháp, nhiều góc độ quan sát, nhiều tranh luận. Nhưng lạ lùng là lí thuyết phê bình văn học nữ quyền gần như xa lạ ở Việt Nam.

Các cách nhìn trên thế giới về phê bình văn học nữ quyền

Phê bình văn học nữ quyền là gì? Câu hỏi đơn giản này lại gợi mở những giải đáp, hay tìm kiếm giải đáp, phức tạp. Trước hết, ta hãy thử nhận biết qua phản ứng từ phía chống nữ quyền. Trong bài báo "Phê bình văn học nữ quyền: Từ chống-phụ-quyền đến tán tụng hư đốn" đăng trên tạp chí bảo thủ *Modern Age* (số 4, tập 49, mùa thu 2007), Anne Babeau Gardiner ghi nhận ở phần mở bài: *Quả thật, theo một điều tra của Hội Ngôn ngữ Hiện đại, lí thuyết nữ quyền gần đây đã có ảnh hưởng hơn bất cứ trường phái nào khác trong giảng dạy văn học. Nó được coi "là một bộ phận không thể tách khỏi nghiên cứu văn học" trong các trường đại học ở Anh, Canada và Mĩ.* Nhưng bà kết luận ở cuối bài: *Cái đã khởi đầu như một phong trào nho nhỏ vào thập niên 1970 đã trở thành một nấm mồ nguy hiểm cho thanh niên, đặc biệt là nữ thanh niên. Và bởi vì sinh viên là người dẫn dắt tương lai, điều đang lâm nguy hiện nay chính là nền tảng của xã hội và văn minh Tây phương.*

Gardiner cho là phê bình văn học nữ quyền đã làm ba điều tác hại: Thứ nhất là đả phá tính chất gia trưởng hay phụ quyền, trong khi theo bà thì "phụ nữ ngày nay coi khái niệm gia trưởng chẳng khác gì một bóng ma lỗi thời". Thứ hai là muốn thay thế kinh điển của văn học phương Tây mà nền tảng gồm đại đa số là tác giả và nhà phê bình đàn ông. Gardiner coi những tác phẩm kinh điển vĩ đại có giá trị phổ biến chung cho loài người. Bà phê phán các lí thuyết gia nữ quyền không chấp nhận "bản chất chung của con người" mà cứ phá huỷ cơ cấu, khiến cho trí tuệ tích lũy nhiều thế kỉ của văn minh Tây phương đang bị thay thế bằng cái gọi là văn hóa học và chú trọng vào những nhóm và những vấn đề xã hội ngoài lề, vặt vãnh. Cuối cùng, Gardiner coi việc các nhà phê bình nữ quyền phục hồi giá trị các tác phẩm và tác giả nữ đã bị lãng quên hay từng bị các phê bình gia nam vùi lấp coi là dâm tục, nhất là đề tài đồng tính luyến ái, là tán tụng sự hư đốn. Mặc dù bài viết của Gardiner không đưa ra tri thức mới nào ngoài những chỉ trích đầy thành kiến, nó bộc lộ thái độ và quan điểm tiêu biểu của những người chống nữ quyền.

Trong bài "Giới thiệu: Những mô hình nữ quyền" trong bộ sách *Lí thuyết văn học* đồ sộ 1.314 trang do Julie Rivkin và Michael Ryan chủ biên (Blackwell Publishing, 2004), hai tác giả này viết: *Phê bình văn học nữ quyền đương đại khởi đầu từ phong trào phụ nữ vào cuối thập niên 1960 và đầu thập niên 1970, và cũng bắt nguồn từ các học viện. Dĩ nhiên, tiền sử của ngành này có thể rất xa xưa, tùy theo người ta lấy mốc từ tác phẩm* ***Một căn phòng cho riêng mình*** *của Virginia Woolf (xuất bản lần đầu năm 1929) hay một văn bản có trước Kinh Thánh 2.000 năm là* ***Inanna*** *(về số phận một nữ thần chết vẫn cuộc luận đàm về dục tính, Maggie Humm trích dẫn). Sự biến đổi tự thân của lí thuyết nữ quyền trong nhiều thập niên qua khi khớp với những phê phán từ bên trong và những đọ sức với bên ngoài - khi tiếp xúc với phân tâm học, chủ nghĩa Marx, hậu-cấu trúc, dân tộc học, lí thuyết hậu thuộc địa, và nghiên cứu đồng tính luyến ái - đã tạo ra một công trình phát triển phức hệ không dễ gì gộp vô một hạng mục đơn giản.* (trang 765)

Vì lẽ đó, các tác giả sách lí luận phê bình thường không trả lời đơn giản trực tiếp "nó là cái gì" mà trình bày sự hình thành và phát triển lí thuyết trong tương quan chính trị xã hội với phong trào nữ quyền.

Gill Plain và Susan Sellers, trong quyển *Một lịch sử của phê bình văn học nữ quyền* (Nhà xuất bản Đại học Cambridge, 2007), dựa theo ba cao trào nữ quyền mà xác lập ba giai đoạn phát triển lí thuyết phê bình văn học nữ quyền:

1. Giai đoạn "tiên phong và nữ quyền nguyên sơ" tương ứng với cao trào nữ quyền I, tính từ hậu thế chiến II trở về trước, với *Minh chứng về quyền của*

phụ nữ (1792) của Mary Wollstonecraft, "tổ mẫu" của chủ nghĩa nữ quyền. Bà phản đối thẩm quyền xác lập nữ tính của các tác giả nam. Bà coi nhà văn nữ là người có lí trí, đạo đức, nhân hậu, phản đề của thói ủy mị giả tạo. Luận điểm của Wollstonecraft là về bản chất của giới tính được kiến tạo như một lợi thế: viết và nghĩ không thể vượt khỏi thân xác, và không thể loại phụ nữ ra khỏi vị trí xã hội. *Một căn phòng cho riêng mình* (1929) của Virginia Woolf được coi như "sách vỡ lòng" của phê bình nữ quyền. Nhờ Woolf mà các tác giả nữ ngày nay có những khái niệm gợi mở về cách suy nghĩ lùi thông qua người mẹ, về ý kiến của đàn bà, và về tinh thần song giới (dung hòa cả hai giới tính). Nhiều quan điểm lí thuyết mâu thuẫn của tư tưởng nữ quyền đương đại bắt nguồn từ trí tưởng tượng đột phá vượt giới hạn của Woolf và những xung đột sáng tạo của bà. Nhưng chính Simone de Beauvoir để lại cho chủ nghĩa nữ quyền một tự điển phong phú hình tượng và ý tưởng, đặc biệt là định nghĩa xác quyết "người ta không bẩm sinh là đàn bà, mà trở thành đàn bà." Khái niệm này ẩn tàng trong tác phẩm và tranh luận xung quanh các nhà nữ quyền nguyên sơ và tiên phong, nhưng tư tưởng cơ bản này chỉ được phát biểu dứt khoát rõ ràng trong quyển *Đệ nhị giới* (1949) của Beauvoir. Sự nhận thức về cấu trúc xã hội của giới tính và bản chất bị áp đặt của các chủ thể mang giới tính đã trở thành cốt lõi của lí thuyết văn học nữ quyền, khiến cho nó trở thành luận đề thách thức những giả định của con người về căn cước, tự nhiên và tiến bộ, và khảo sát thấu đáo sự hình thành có tính huyền thoại của nữ tính và nam tính.

2. Giai đoạn "sáng tạo nền phê bình văn học nữ quyền" tương ứng với cao trào nữ quyền II (thập niên 1960 và 1970) kéo dài đến cao trào III (thập niên 1980 và 1990). Đây là giai đoạn quan trọng, hình thành và phát triển những vấn đề chủ yếu của phê bình văn học nữ quyền, từ khẳng định các nhà văn và nhà phê bình nữ, xuyên qua sự tìm kiếm một truyền thống văn học nữ và ảnh hưởng của luận đàm mang tính tự truyện, đến những thách thức mà các nhà phê bình nữ quyền da đen, đồng tính, và đàn ông ủng hộ nữ quyền đề ra. Hành trình này cho thấy sự phát triển dần dà của khái niệm phê bình văn học nữ quyền đã từ sự phản kháng ban đầu chống lại lí tưởng nam là trung tâm trong nghiên cứu văn học, đến một hệ thống đa dạng phức tạp những luận đề nhằm chất vấn những giả định không chỉ về giới tính, mà cả về chủng tộc, giai cấp, dục tính. Tính chính trị của cao trào nữ quyền II thể hiện đậm trong thực tế phê bình giai đoạn phát triển này. Lí tưởng nữ quyền ngấm vào văn chương và văn hóa đương thời, đồng thời phục hồi những tiếng nói đã bị dìm lấp của phụ nữ, một sự việc cách mạng nếu nhìn lại hàng bao thế kỉ trước đó ở các học viện Anh Mĩ chỉ có tác phẩm của nam tác giả được coi là kinh điển để nghiên

cứu giảng dạy. Cùng với nỗ lực làm sống lại những tiếng nói đã mất của các tác giả nữ, hình thành những cách tiếp cận văn học của các nữ tác giả da đen, đồng tính nữ, và khảo sát quan điểm tách biệt của sự hình thành nữ quyền mang tính học viện, trung lưu, da trắng và có xu hướng dục tính chính thống (nam - nữ). Các nhà phê bình nữ quyền cũng nhận ra những truyền thống văn chương về phụ nữ từng bị gạt ra rìa, khát vọng của họ được diễn tả những kinh nghiệm và những câu chuyện dị thường, và nhu cầu tìm ra tiếng nói và vị trí để phát ngôn, từ đó xuất hiện những câu hỏi then chốt về bản ngã và chủ thể, phát triển thể loại tự truyện và phê bình cá nhân. Ảnh hưởng của chủ nghĩa hậu cấu trúc lan toả trong lí thuyết nữ quyền, đồng thời là ảnh hưởng giao thoa với chủ nghĩa hậu thuộc địa, thuyết phân tâm học, thuyết phi giới tính. Phê bình văn học nữ quyền biến chuyển đa dạng, phức hệ, đề ra những cách đọc mới những tác phẩm có ảnh hưởng nhất trong các lĩnh vực nêu trên. Một biến dạng khác của phê bình nữ quyền là từ khởi thuỷ phản kháng nam quyền chuyển qua nghiên cứu nam tính. Cuối giai đoạn này, phê bình văn học nữ quyền đã tái kiến trúc thế giới và ngôn từ của con người nhưng vẫn không thoát ra những ý nghĩa về giới tính được xã hội xét duyệt.

3. Giai đoạn tính từ đầu thiên niên kỉ thứ ba đến ngày nay, có thể coi là "chuyển đổi mô hình" trong phê bình văn học nữ quyền với ảnh hưởng của hậu cấu trúc và hậu hiện đại. Tiến bộ khoa học kĩ thuật ảnh hưởng không ít đến ý thức về bản thân, giới tính, dục tính và sinh sản, hình tượng cyborg ra đời biểu tượng cho sự kết hợp giữa con người và kĩ thuật. Ý nghĩa của từ "đàn bà", "phụ nữ", "nữ giới" không còn tầm quan trọng trong các nỗ lực cấp tiến phá thế bình ổn ở phương Tây nữa, do vậy chủ nghĩa nữ quyền và phê bình văn học nữ quyền trải qua những thay đổi quan trọng. Nhóm nữ quyền trung lưu da trắng vận động hướng ngoại để thừa nhận sự đa dạng trong đời sống, kinh nghiệm và sự sáng tạo của phụ nữ. "Đàn bà" như một thực thể văn hóa - xã hội đặt định đã bị rắc rối hóa, nghĩ tới đàn bà là nghĩ tới giới tính; xu hướng chuyển đổi là đặt vấn đề giới tính lên trên cả nữ tính, nam tính, đồng tính các loại. Nữ quyền bắt đầu đặt những câu hỏi căn bản về ngôn ngữ và chủ thể con người. Tuy vẫn tiếp tục khảo sát sự phức tạp của những đặc tính mang tính giới phái trong xã hội đương đại, nhưng từ nhiều hướng phát triển khác nhau, những hình thức lai tạp mới của phê bình văn học nữ quyền xuất hiện, đem lại nguồn năng lượng mới cho những tranh luận chất vấn khái niệm "đàn bà" có là một khởi điểm lí thuyết chặt chẽ hay chăng.

Dựa vào sự hình thành và phát triển, có thể hình dung diện mạo của phê bình văn học nữ quyền theo tuyến thời gian. Những tác giả khác tìm kiếm định

nghĩa phê bình văn học nữ quyền từ những cách tiếp cận khác. Mary Eagleton trong quyển *Lí thuyết văn học nữ quyền* (Blackwell Publishing, 1996) khảo sát mối quan hệ giữa phụ nữ và tác tạo văn chương, giữa giới tính và thể loại, xác định ý nghĩa văn chương nữ, nhận diện một truyền thống văn chương nữ, đặt vấn đề về có khác biệt chăng trong đọc nữ và viết nữ. Toril Moi trong quyển *Chính kiến văn bản / giới tính* (Nhà xuất bản Routledge, 2002) chia ra hai trường phái: phê bình văn học nữ quyền Anh - Mĩ và phê bình văn học nữ quyền Pháp. Do đặc trưng ngôn ngữ của văn học, mỗi nền văn học của từng dân tộc có ngôn ngữ riêng đều có những tính chất riêng trong văn học sử và hệ thống lí luận phê bình.

Phần giới thiệu lịch sử phê bình bình văn học nữ quyền phương Tây trên đây, chủ yếu của nền văn học bằng Anh ngữ, nhằm mục đích xác nhận sự tồn tại của một bộ môn học thuật gắn liền với phong trào phụ nữ phương Tây. Lịch sử Việt Nam trong một thế kỉ qua có những tương đồng với một số nước khác, nhưng cũng có những khác biệt rất nhiều và rất lớn khiến cho xã hội và văn học của chúng ta có những vấn đề của riêng chúng ta mà chúng ta phải tự giải quyết bằng sáng tạo của chính mình.

Vận dụng phê bình văn học nữ quyền ở Việt Nam

Thực tế thì hoạt động phê bình văn học nữ quyền ở Việt Nam đã chớm nở trong mười năm gần đây, thể hiện qua việc xuất bản lại tác phẩm đã bị vùi lấp của các nữ tác giả quốc ngữ đầu tiên, như *Nữ sĩ Huỳnh Thị Bảo Hoà* do Thi Hảo Trương Duy Hi sưu tầm và biên soạn, Nhà xuất bản Văn học, 2003; *Tuyển tập Đạm Phương nữ sử* do Lê Thanh Hiền sưu tầm, biên soạn và giới thiệu, Nhà xuất bản Văn học, 1999. Rải rác trên các tạp chí, nhật báo và các trang văn học trên mạng cũng xuất hiện những bài viết phục hồi và đánh giá lại thân thế sự nghiệp của những nữ sĩ tiên phong cổ xúy phong trào nữ quyền qua hoạt động báo chí và văn học, thí dụ như *Nhà thơ Hằng Phương, người con của Bảo An, Gò Nổi* của Nguyễn Đình An, báo *Đà Nẵng*, ra ngày 25/11/2008; *Sương Nguyệt Anh: Chủ bút tờ báo đầu tiên của phụ nữ nước ta* của Tuân Lê, báo *Bình Dương*, cập nhật trên trang web của báo ngày 24/08/2006; *Một nhà văn nữ đấu tranh cho nữ quyền vào đầu thế kỉ XX - Phan Thị Bạch Vân* của Võ Văn Nhơn, kho học liệu mở (http://vocw.edu.vn/content/m11077/latest/). Tuy nhiên, trên tạp chí chuyên ngành chính thức là tạp chí *Nghiên cứu văn học*, trong toàn bộ 12 số của năm 2007 với 131 bài, chỉ có 4 bài mà nữ là trung tâm khai thác: *Đi tìm cổ mẫu trong văn học Việt Nam* của Nguyễn Thị Thanh Xuân (số I, trang 105), *Cánh đồng bất tận, nhìn từ mô hình tự sự và ngôn ngữ trần thuật* của Đoàn Ánh Dương (số II, trang 96),

Chuyện cổ tích về loài người *của Xuân Quỳnh và cấu trúc huyền thoại* của Đào Ngọc Chương (số X, trang 137), *Thơ Nôm Hồ Xuân Hương - Từ góc nhìn văn bản học,* của Kiều Thu Hoạch (số IX, trang 28). Nếu kể cả những bài viết hay dịch đề cập đến nhân vật nữ trong các tác phẩm nước ngoài như *Những giới hạn tiếp nhận* Bà Bovary *ở Việt Nam (qua trường hợp các bản dịch)* của Phùng Kiên (số IV, trang 100), *Cổ tích hiện đại:* Cô bé bám diêm *của Andersen* của Lê Huy Bắc (số VII, trang 133), *Khảo sát type truyện* Cô Lọ Lem *của miền Nam Trung Quốc* của Đường Tiểu Thi (số VIII, trang 116),... thì tổng số bài nghiên cứu và phê bình về nữ cũng chưa đạt tới tỉ lệ 1/10, khiến cho tạp chí này biểu hiện tính nam-áp-đảo rõ ràng, như tinh thần xưa nay vẫn vậy trong giới nghiên cứu phê bình văn học ở Việt Nam.

Mặc dù phê bình văn học nữ quyền chưa là một môn hay lớp ở các trường đại học Việt Nam hiện nay, nhưng số sinh viên chọn đề tài luận văn tốt nghiệp đại học và cao học liên quan đến văn chương nữ ngày càng nhiều, như khảo sát tiểu thuyết, truyện ngắn hay thơ của những tác giả nữ hoặc của một nhà văn nữ. Phần lớn các luận văn này ít vận dụng lí thuyết phê bình nữ quyền, mà quan điểm và phương pháp chủ yếu vẫn tuân theo lí luận văn học chính thống được giảng dạy ở trường. Ngày 31-10-2008, luận văn "Từ lí thuyết phê bình nữ quyền (feminist criticism) nghiên cứu một số tác phẩm văn xuôi của các tác giả nữ Việt Nam từ năm 1990 đến nay" đã được Hồ Khánh Vân bảo vệ thành công. Đây là luận văn thạc sĩ ngữ văn đầu tiên về phê bình văn học nữ quyền ở Việt Nam. Chưa có luận văn nào ở bậc tiến sĩ đào sâu đề tài này, và cũng chưa có một quyển sách Việt ngữ nào tập trung khai thác đề tài này.

Thế nhưng sự phát triển lực lượng nhà văn nữ trong gần một thế kỉ qua, nhất là ba thập niên gần đây và những thành tựu họ đạt được đã khẳng định sự tồn tại và khởi sắc của một nền văn học nữ Việt Nam đương đại; và thực tế này đòi hỏi những lí thuyết văn học tương thích để phân tích, phê bình và đánh giá.

Phê bình văn học nữ quyền không phải là phương pháp phê bình duy nhất hay tiến bộ nhất. Nhưng lí thuyết nữ quyền với tư cách một bộ môn học thuật đang được nghiên cứu, dạy và học trong hầu hết các trường đại học trên thế giới, chủ nghĩa nữ quyền về mặt triết học đã có ảnh hưởng sâu sắc toàn bộ hệ thống tri thức và thiết chế văn hóa loài người, và phong trào phụ nữ vẫn đang là một động lực xã hội ở khắp hành tinh, thì một thái độ không biết đến nữ quyền, lịch sử, lí thuyết và phương pháp của nó, là một thái độ quá cao ngạo. Tham khảo và thừa kế những tiến bộ tích cực trong di sản chung của nhân loại và phong trào nữ quyền phương Tây là tận dụng vũ khí có sẵn và tiết kiệm thời gian mày mò. Văn học Việt Nam đương đại có thể đặt hi vọng vào những nữ tác giả và nữ phê bình gia văn học nữ quyền không?

HỘI HỌA VÀ VĂN CHƯƠNG

Nguyên Ngọc

Trong sáng tạo nghệ thuật, không có hai vấn đề viết cái gì (nội dung) và viết như thế nào (hình thức). Chỉ có một: khi chưa biết viết như thế nào, thì cái gọi là "viết cái gì" thực ra chỉ mới là những ý tưởng trừu tượng, mông lung, mơ hồ, những ý tưởng chính trị, xã hội, hay gì gì đó. Có thể là những ý tưởng rất vĩ đại, nhưng hoàn toàn không phải là nghệ thuật, chưa phải là ý tưởng nghệ thuật, càng chưa là tạo phẩm nghệ thuật... Thậm chí, nói theo một cách nào đó, mà tôi tin rằng tất cả những ai là người trực tiếp làm công việc sáng tác nghệ thuật đều có thể hiểu được, dầu họ thường không công khai nói ra: khi ngồi trước trang giấy, đứng trước khung vải, điều đầu tiên, quyết định, đối với người cầm bút, cầm cọ, là tìm ra một hình thức nào đấy. Trăn trở đau đớn nhất của họ, tìm kiếm căng thẳng nhất của họ, là tìm cho ra một hình thức cho cái tạo phẩm họ đang cho ra đời. Không có cái đó thì không có gì cả. Và anh ta cũng chỉ mãi mãi là một anh cán bộ nào đó thôi, có thể rất quan trọng cho xã hội, nhưng không phải với tư cách một người nghệ sĩ.

Hẳn chúng ta đều còn nhớ cuộc tranh luận về một chuyện hồi bấy giờ được gọi là "về nghệ thuật và tuyên truyền" giữa thời kháng chiến chống Pháp, trong đó Tô Ngọc Vân bị coi là "vị nghệ thuật", và đã phải chịu thua! Tất nhiên chúng ta rất hiểu điều kiện lịch sử của sự việc này, khi khẩu hiệu sống của toàn dân tộc là "Tất cả để chiến thắng". Bây giờ, hoàn cảnh đã khác, có thể cho phép chúng ta có độ lùi để nhìn lại một cách bình tĩnh hơn. Tôi nghĩ không phải ngẫu nhiên mà Tô Ngọc Vân ngày ấy lại có những trăn trở đó, buộc phải thổ lộ ra những trăn trở đó, ngay giữa kháng chiến. Người nêu ra trăn trở ấy lúc bấy giờ là một họa sĩ, một họa sĩ tài ba bậc nhất, chứ không phải một nhà văn. Vì sao vậy? Tôi e rằng từ đây, một lần nữa, lại có thể gợi cho ta thử nối tiếp suy nghĩ của anh Phạm Vĩnh Cư trong so sánh giữa phát triển của hội họa và văn học ở ta.

Lí luận nội dung và hình thức đơn giản và thô thiển nói trên đã ảnh hưởng tiêu cực đến sự phát triển các ngành nghệ thuật ở ta trong thời gian khá dài,

đến nay cũng chưa hoàn toàn dứt. Nó làm cho nghệ thuật khô cứng, nghèo nàn. Tuy nhiên, chính ở đây lại có thể nhận ra chỗ khác biệt giữa văn học và hội họa đối với ảnh hưởng đó. Ở văn học, nó nặng nề hơn, văn học thoát ra khỏi "chủ nghĩa nội dung" thô thiển ấy chậm chạp hơn, thậm chí cho đến nay cũng chưa hoàn toàn dứt được hẳn. Trong khi đó, dường như hội họa nhận ra vấn đề sớm hơn, và tuy không công khai tuyên bố - mà cũng thật khó công khai tuyên bố trong hoàn cảnh chính trị xã hội những năm trước đây - đã lặng lặng giải quyết vấn đề đó một cách đúng đắn trong thực tiễn sáng tác của mình. Sớm hơn: bằng chứng là phản ứng của một họa sĩ đặc biệt tài năng, Tô Ngọc Vân, vừa nhắc đến trên kia. Vụ phản ứng ấy thất bại, nhưng theo tôi những họa sĩ tài năng nhất, tuy lẳng lặng, đã không hề "chịu thua". Trong tham luận của mình tại hội thảo do Viện Văn học và Trung tâm Harvard-Yenching tổ chức, Phạm Vĩnh Cư có một nhận xét xác đáng. Anh nói: "... nội lực của văn hóa - nghệ thuật thể hiện trước tiên ở ý chí và năng lực của những nghệ sĩ biết gạn đục khơi trong bơi ngược dòng chủ lưu, tìm ra cho được con đường của riêng mình trong sáng tạo nghệ thuật, làm nên những tác phẩm mà ban đầu có thể sẽ bị đón tiếp một cách ghẻ lạnh vô cùng nhưng sau này sẽ trở thành những giá trị được cả xã hội thừa nhận, trở thành những cái "cổ điển mới". Đáng tiếc cái nội lực ấy công chúng biết thưởng thức nghệ thuật ít tìm thấy trong văn chương nước ta trước thời kì đổi mới, và như đã nói, ngay lấy giờ nó vẫn chưa dồi dào lắm. Nhưng trong hội họa thì không hẳn như thế. Những thử nghiệm sáng tạo phản giáo điều, phản công thức, những tìm kiếm thầm lặng nhưng kiên trì một ngôn ngữ hội họa mới, vừa phù hợp với thời đại vừa thể hiện được bản sắc cá nhân và dân tộc của người nghệ sĩ, giờ đây ta có thể thấy trên tranh không ít họa sĩ Việt Nam hoạt động trong thập kỉ 60-80, nhưng tập trung hơn cả và đạt được những thành tựu thuyết phục hơn cả là trong sáng tác của ba danh họa: Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm...".

Câu hỏi nêu ra ở đây là vì sao như vậy? Vì sao, cùng những hoàn cảnh xã hội như nhau, hội họa lại có sự vượt trội như vậy so với văn học? Là người làm văn học, câu hỏi đó càng nóng bỏng đối với tôi. Tôi cho rằng có thể một trong những nguyên nhân quan trọng nhất nằm trong chính vấn đề đã nêu trên kia: quan niệm về nội dung và hình thức trong nghệ thuật. Bằng chính đặc trưng ngôn ngữ nghệ thuật của mình, hội họa hiểu rằng trong sáng tạo nghệ thuật, cái được (hay bị) gọi là hình thức mới là cái quan trọng hơn cả, nó là tất cả, nó chính là "nội dung được biểu hiện ra đó" (Hégel), không có nó thì không có gì hết, toàn bộ tìm tòi nghệ thuật suốt đời, và trong từng tác phẩm, của người

nghệ sĩ chính là tìm cho ra một hình thức nghệ thuật mới, nghĩa là của riêng mình, của riêng từng tác phẩm của mình. Đối với người họa sĩ, không có tiếng nói hội họa của riêng mình tức cũng là không có gì hết. Cuộc đấu tranh gian nan và dằng dặc suốt đời của người họa sĩ là tìm cho ra hình thức nghệ thuật của riêng mình, cũng tức là cách nhìn thế giới của riêng mình. Hội họa tiến lên bằng những đột phá về hình thức nghệ thuật.

Đương nhiên văn học cũng phải như vậy, nhưng do đặc điểm ngôn ngữ nghệ thuật của nó, thường văn học không nhận ra được điều này rõ ràng, máu thịt bằng hội họa. Ngôn ngữ nghệ thuật của văn học rất gần với ngôn ngữ thông thường hằng ngày, dễ nhầm làm một với ngôn ngữ này, nên người làm sáng tác văn học thường dễ ít quan tâm đến sự tìm tòi những đột phá về ngôn ngữ nghệ thuật. Người làm sáng tác văn học dễ chấp nhận "chủ nghĩa nội dung", coi nhẹ cái bị gọi là "hình thức". Thử nhìn lại quá trình văn học khoảng năm, bảy chục năm nay ở ta mà xem, rất hiếm những đột phá về hình thức nghệ thuật. Mô hình tiểu thuyết, ngôn ngữ tiểu thuyết chẳng hạn, có mấy thay đổi đâu. Tôi cho rằng đây chính là một hạn chế đáng kể cho sự phát triển của văn học chúng ta.

Hoặc hãy thử nhìn lại giai đoạn được gọi là thời kì Đổi mới của văn học nghệ thuật từ giữa những năm 80 trở lại đây. "Đổi mới" trong văn học loay hoay khá lâu trong chuyện "chống tiêu cực", nói cho cùng cũng là chuyện chính trị, chuyện đề tài, rốt cuộc để lại một lô những văn bản nặng tính chất báo chí, chứ không làm chuyển động được bao nhiêu nghệ thuật văn học. Trong khi đó hội họa không thế. Tôi không nói rằng những tìm tòi nghệ thuật trong hội họa vừa qua đã thật thành công, nhưng rõ ràng những nỗ lực ở đây rất tập trung vào việc tìm tòi những bước đột phá về ngôn ngữ nghệ thuật, cho nên, có lẽ chính ở hội họa, ta có thể chờ đợi những cách nhìn thế giới mới, khác, của thời nay, thời biết bao khó khăn và sôi động ta đang sống bây giờ...

Tôi nghĩ văn học cần suy nghĩ về bài học này được gợi ý từ hội họa.

Có thể còn một vấn đề khác nữa: dường như hội họa cũng giải quyết tốt hơn, thành công hơn vấn đề mà ta vẫn gọi vấn đề hiện đại và dân tộc. Có lẽ cũng chính vì bao giờ cũng phải quan tâm trước tiên, thậm chí tất cả vào hình thức nghệ thuật, nên trong quá trình hiện đại hóa, hội họa ngay từ đầu đã đi một con đường theo tôi rất độc đáo: đi tìm cái hiện đại ngay trong cái dân tộc. Thực sự là hội họa Việt Nam đã tự hiện đại hóa bằng con đường khai thác những gì là sâu xa nhất, tinh tuý nhất, bản chất nhất, đẹp nhất trong dân tộc. Không chỉ ở những loại hình có vẻ gần với dân tộc như tranh lụa, sơn mài..., mà cả ở những thứ mới du nhập hoàn toàn từ phương Tây, như sơn dầu. Và

hóa ra đó là con đường đúng nhất, thậm chí duy nhất đúng. Dường nhưhội họa, cũng do từ bản chất của nó, từ đặc trưng ngôn ngữ nghệ thuật của nó đã đặt rất đúng một vấn đề mà các ngành khác phải loay hoay rất lâu, thậmchí cho đến nay cũng chưa hoàn toàn tìm được câu trả lời thỏa đáng: không phải là kết hợp sao cho tốt cái dân tộc với cái hiện đại, một sự "kết hợp" như vậy dẫu muốn dẫu không vẫn cứ là khiên cưỡng, máy móc, và do đó giả ạo. Không phải kết hợp dân tộc và hiện đại, cũng không phải vừa dân tộc vừa hện đại. Mà là **hiện đại hóa dân tộc**. Bằng một điều gì đó gần như là bản năng ủa mình, hội họa đã đi đúng con đường đó.

TƯ TƯỞNG TRIẾT HỌC VÀ NGHỆ THUẬT

Văn Ngọc

Các nhà triết học thời cận đại, từ Hégel đến Heidegger cũng đều công nhận rằng: những ý tưởng về mĩ học chỉ có thể đến sau các tác phẩm nghệ thuật. Tuy nhiên, trên thực tế, những tư tưởng triết học, hay tôn giáo, đã có những ảnh hưởng quyết định lên các nền nghệ thuật, từ những tư tưởng triết học của Platon về cái đẹp tuyệt đối, về những ý tưởng tiên nghiệm của Thượng đế, và những lí thuyết cổ điển của Aristote về nghệ thuật, coi nghệ thuật như là một sự sao chép thiên nhiên, đến những tư tưởng tôn giáo của Saint Augustin về quan hệ gắn bó giữa con người và Chúa sinh ra vạn vật; rồi từ những tư tưởng của Descartes về vai trò của chủ thể, đến luận thuyết của Kant về tính chất chủ quan của cái đẹp, v.v...

Tư tưởng về nghệ thuật của Platon và Aristote

Thực ra, nhìn với quan niệm của người ngày nay, thì những tư tưởng của Platon và Aristote về nghệ thuật là những tư tưởng chống nghệ thuật, chứ không phải là những tư tưởng tôn vinh nghệ thuật, nhưng ở thời của Platon, triết học có một uy quyền rất lớn trong xã hội, và tiếng nói của các triết gia có thế lực như Platon, Aristote, là quyết định, nhất là đây lại là những nhà giáo dục có đầy đủ thẩm quyền và phương tiện để truyền bá những điều mình phan quyết. Ở thời Platon, không có gì qua mặt được triết học. Điều này, xét cho cùng, cũng chỉ là đúng thôi (nếu ta nhận thức được tầm quan trọng của triết học trong đời sống và trong các lĩnh vực văn hóa, nghệ thuật), nhưng thái độ của Platon đã rất cực đoan: dựa vào định kiến cho rằng nghệ thuật, từ hội họa đến thi ca, đều chỉ là sự bắt chước, hay sao chép thiên nhiên, và không có gì là thực cả, cho nên cũng không có giá trị thực, ông đã có một thái độ khinh miệt đối với cả nghệ thuật, lẫn thi ca. Điều kì lạ, là trong nhiều thế kỉ, phương Tây đã tôn vinh những tư tưởng ấy, để rồi phải hứng chịu những hậu quả tiêu cực của chúng, mà mãi sau này mới nhận ra được.

Một tư tưởng khác của Platon cũng đã có ảnh hưởng trực tiếp đến quan niệm cổ điển về đối tượng của nghệ thuật. Platon cho rằng: cái đẹp (khách thể)

là nguồn gốc của sự ham thích nó ở nơi con người (chủ thể). Chính cái đẹp của đối tượng, tức của khách thể, đã cuốn hút người nhìn, và gây nên sự ham thích ở nơi người nhìn, tức nơi chủ thể. Như vậy, có nghĩa là: cái đẹp của đối tượng là có thật, độc lập với ta, và ở ngoài ta. Điều mà, 22 thế kỉ sau, Kant đã phủ định với tác phẩm *Phê phán năng lực phán đoán* (1790). Đối với Kant, cái đẹp chỉ có giá trị chủ quan và không nằm trong đối tượng.

Còn Aristote, thì mặc dầu không đồng ý với những ý kiến trên của Platon, nhưng vì tôn trọng ông thầy của mình, và vì bản thân không phải là một nghệ sĩ, nên vẫn chủ trương bắt chước thiên nhiên, coi đó là mẫu mực, là sự thật khách quan (Aristote, *Poétique*), ví dụ như thân thể con người là gương mẫu của cái đẹp của tỉ lệ và của sự hài hòa (các tượng thần Apollon, thần Vệ nữ, v.v... là những tác phẩm cổ điển Hi Lạp, mà khuôn mẫu là cơ thể hài hòa của con người).

Trải qua các thời kì và phong cách nghệ thuật ở phương Tây, từ nghệ thuật cổ đại Hi-La, đến những bước đầu của nghệ thuật Kitô giáo; rồi từ thời Trung cổ (với các phong cách Roman, Gotic), đến các thời kì tiền Phục hưng, Phục hưng, Nguyên khai Flamand, Cổ điển, Baroque, Lãng mạn, Hiện thực tự nhiên, Ấn tượng, nghệ thuật chính thống luôn luôn tôn vinh sự sao chép "giống như thật", trong tinh thần của Aristote, với mục đích thể hiện y nguyên hiện thực, mặc dầu với một cái nhìn thẩm mĩ nhất định, song hoàn toàn không "diễn dịch" hoặc phê phán hiện thực.

Đó là nguyên lí cơ bản của nền nghệ thuật coi trọng khách thể, có từ Aristote, và đã tồn tại bền bỉ cho đến ngày nay, ít ra là ở một số nghệ sĩ tượng hình. Người ta còn nhớ, cho tới những thập niên đầu của thế kỉ XX, nền nghệ thuật hàn lâm, mà tiền thân là nền nghệ thuật cổ điển của Pháp, vẫn ngự trị một cách chính thống ở khắp Âu châu, đặc biệt là ở Pháp.

Nghệ thuật Kitô giáo

Những ý tưởng của Platon và Aristote về quan hệ giữa khách thể và chủ thể (một đằng là cái đẹp, hay đối tượng vẽ, một đằng là người nghệ sĩ, hay người thưởng thức nghệ thuật), cũng như về sự bắt chước, hay sao chép thiên nhiên, về đại thể, cũng đã được nghệ thuật Kitô giáo lấy lại và tiếp tục phát triển trong suốt 20 thế kỉ, mặc dầu trên một số điểm, nhất là trong lĩnh vực siêu hình học, quan niệm của Kitô giáo có khác với quan niệm của các triết gia Hi Lạp.

Chỉ riêng về cái đẹp, quan niệm Kitô giáo cho rằng: mọi vật trên đời này đều đẹp, vì do đức Chúa Trời Ba Ngôi sáng tạo ra; chúng phản ánh cái đẹp

toàn mĩ của Chúa. (Con người được Chúa sáng tạo ra dựa theo hình ảnh của Chúa, nghĩa là mặc dầu khác với Chúa, nhưng con người cũng có đủ những đức tính và khả năng để tham gia vào công cuộc sáng tạo của Chúa, đặc biệt là sáng tạo ra cái đẹp). Như vậy có nghĩa là, trong đạo Kitô, đức chúa Trời đã được "nhân hóa" và do đó cái đẹp được thể hiện một cách cụ thể trên tất cả các nhân vật, từ đức Chúa Jesus, đến đức Bà Maria, đến chư thánh, v.v... (Xem các nền hội họa thời Trung cổ, tiền Phục hưng và Phục hưng). Đây là một trong những lí do khiến cho ảnh hưởng của chủ nghĩa cổ điển Hi Lạp đã bị lu mờ trong suốt thời trung cổ ở Âu châu, để nhường chỗ cho nghệ thuật Kitô giáo phát triển rực rỡ, gần như liên tục, trong suốt gần 20 thế kỉ với những kiệt tác thể hiện các truyện tích, và các nhân vật trong Kinh Thánh.

Những tư tưởng của St Augustin, Descartes, và Kant

N gười đầu tiên đã đưa ra được những luận cứ để chống lại cách nhìn của Aristotle, coi nghệ thuật chỉ là sự sao chép thiên nhiên, chính là Kant, triết gia người Đức. Theo Kant, tác phẩm nghệ thuật không phải là bản sao của thiên nhiên,, mà ngược lại: "Thiên nhiên chỉ đẹp khi nó giống như tác phẩm nghệ thuật, và tác phẩm nghệ thuật chỉ đẹp khi nó giống như thiên nhiên" (Kant, *Phê phán năng lực phán đoán*, 1790). Điều đặc biệt quan trọng đã được Kant vạch ra, và đã có một ảnh hưởng vô cùng to lớn lên nghệ thuật, đó là: cái đẹp không nằm trong đối tượng, dù cho đó là một cảnh thiên nhiên, hay một tác phẩm nghệ thuật, mà tuỳ thuộc vào sự phán đoán của người nhìn ngắm nó, tức chủ thể.

Sau Kant, Hégel đã có những ý tưởng cực đoan hơn về mối quan hệ giữa thiên nhiên và nghệ thuật, và ông đã có một thái độ khinh rẻ đối với tất cả những gì là của thiên nhiên. Đối với ông, cái đẹp của nghệ thuật mới đáng để cho ta chú ý đến, vì nó là sản phẩm của trí tuệ con người. Còn cái đẹp của thiên nhiên là cái đẹp của những vật vô tri, và do đó không có giá trị. Phải chăng cũng vì vậy mà Hégel đã đồng ý với Platon về nguồn gốc của cái đẹp lí tưởng, là những ý tưởng tiên nghiệm của Thượng đế mà con người còn nhớ được.

Nói đến vai trò của chủ thể, không thể nào không đi trở ngược lên đến St Augustin, người đã đem đến cho đạo Kitô một kích thước mới: kích thước con người. Nhưng quan trọng hơn cả, là những tư tưởng triết học của Descartes, với tác phẩm *Diễn từ về phương pháp luận* (1637). Có thể nói rằng với tác phẩm này phương Tây đã khám phá ra tầm quan trọng của chủ thể, của cái tôi, trong nhận thức về thế giới xung quanh, và đặc biệt là trong quan niệm về nghệ thuật và người nghệ sĩ.

Không biết Rubens (1577-1640), nhà họa sĩ trứ danh người Hà Lan, đã có dịp đọc tác phẩm của Descartes chưa, nhưng ông đã là người họa sĩ đầu tiên vẽ với một phong cách bay bướm và một cá tính mạnh mẽ, khác hẳn với phong cách hội họa thời Phục hưng. Có thể nói rằng, về một mặt nào đó, ít ra về hình thức, Rubens là một họa sĩ đã đi trước tất cả những họa sĩ cùng thời, báo hiệu sự ra đời - hơn một thế kỉ sau - của phong cách Baroque và phong cách lãng mạn.

Chủ nghĩa lãng mạn

Vào những năm cuối thế kỉ XVIII, chủ nghĩa lãng mạn ra đời, đem lến nhiều ý tưởng mới mẻ chống lại chủ nghĩa cổ điển. J.J. Rousseau (1712-1778 đã là một trong những người đầu tiên đưa ra định nghĩa: *"Nghệ thuật không phải là sự miêu tả hay sao chép thế giới ta nhìn thấy, mà là cả một sự trào dâng của cảm xúc và của sự đam mê"*.

Khởi đầu từ trong văn học, chủ nghĩa lãng mạn đã thâm nhập vào hội họa ngay từ đầu thế kỉ XIX ở một số nước Âu châu, đặc biệt là ở Đức, Anh, và Pháp. Nó không những đã giải phóng người nghệ sĩ tạo hình khỏi những ràng buộc của những quy tắc cổ điển, mà còn mở ra cho họ cả một chân trời mới, một thế giới mới: thế giới của nội tâm với những khát vọng về tự do và nhân quyền, của óc tưởng tượng, và khôi phục lại cho họ vai trò then chốt của chủ thể.

Những họa sĩ lãng mạn, tiêu biểu cho trường phái này, như Friedich (Đức); Constable, Turner (Anh); Delacroix, Géricault (Pháp), đều có những tác phẩm nổi tiếng. Ở mỗi họa sĩ, người ta đều nhận thấy được một cá tính mạnh mẽ, một phong cách riêng biệt.

Nhìn chung, trào lưu lãng mạn, và tiền thân của nó là phong cách Baroque - mà người đi mở đường tiêu biểu nhất, trước hẳn phong trào Baroque đến hơn một thế kỉ, là Rubens (1577-1640) - đã có một ảnh hưởng sâu sắc, giàu tính chất sáng tạo, lên hầu hết các nền nghệ thuật tạo hình, từ Âu châu sang tới Bắc Mĩ, bắt đầu từ cuối thế kỉ XIX trở đi. Ảnh hưởng đó vẫn còn bền bỉ cho tới ngày nay, trong tất cả các ngành nghệ thuật - đặc biệt là trong xu hướng biểu hiện - dù là trong hội họa, điêu khắc, hay trong kiến trúc vì những tư tưởng lãng mạn trong nghệ thuật tạo hình không mâu thuẫn với những quan niệm mới mẻ mà hội họa hiện đại đã đem đến, bắt đầu từ những năm cuối thế kỉ XIX bước sang thế kỉ XX.

Quan niệm hiện đại về nghệ thuật

Những năm đầu thế kỉ XX, hội họa hiện đại đã ra đời với một loạt ý tưởng và quan niệm mới mẻ về mặt thẩm mĩ: màu sắc, nét vẽ (Van Gogh, Gauguin,

Cézanne); cách đưa đối tượng lên phía trước (Cézanne), cách tái tạo lại đối tượng trong một cấu trúc (trường phái lập thể: Picasso, Braque...). Cách thể hiện nhịp điệu và sự chuyển động (Boccioni, Mondrian, Marcel Duchamp...). Song, ngoài ra còn có những ý tưởng có tính chất triết học, hoàn toàn đi ngược lại với những quan niệm cổ điển, và đã có một ảnh hưởng quyết định lên nghệ thuật, như: phủ nhận sự sao chép đối tượng (phong cách biểu hiện, dã thú, lập thể), thậm chí phủ nhận tất cả những hình tượng gợi nhắc đến thế giới tự nhiên (hội họa trừu tượng).

Thoạt tiên, là những tìm tòi của Cézanne - một trong những họa sĩ trừu tượng đầu tiên, từ những nét cọ giàu nhịp điệu, từ cấu trúc khoẻ mạnh của các hình thể và màu sắc, từ cách đưa đối tượng lên phía trước, đến sự phủ nhận gần như hoàn toàn đối tượng vẽ (bức họa *Vườn Lauves*, 1906).

Van Gogh cũng đã đem đến những ý tưởng mới mẻ về nét vẽ, nhịp điệu, và màu sắc. Điều đáng chú ý, là ông đã một mình một ngựa, đi theo con đường sáng tạo riêng của mình và đã khẳng định được một cá tính rõ rệt. Gauguin cũng đưa ra những ý tưởng độc đáo về tính chất bí ẩn của màu sắc, và nhất là tính độc lập của màu sắc trên tác phẩm so với màu sắc thật của đối tượng.

Các họa sĩ biểu hiện như Munch và Kirchner cũng đã sử dụng một ngôn ngữ mới, mạnh mẽ, với những nét vẽ giàu nhịp điệu và với những màu sắc dữ dội.

Năm 1907, tác phẩm *Les Demoiselles d'Avignon* của Picasso ra đời, mở đường cho phong cách lập thể, với tham vọng thể hiện đối tượng không phải như mắt ta nhìn thấy từ một điểm nhìn, mà từ nhiều góc cạnh.

Song, hội họa trừu tượng mới là dòng hội họa phủ nhận triệt để nhất đối tượng sao chép, và nhất là nó phủ nhận tất cả những hình tượng tồn tại trong thế giới tự nhiên (Kandinsky, Mondrian, Malevitch... 1910). Có thể nói rằng, đây là một luật chơi mới, một thách thức mới. Tác phẩm trừu tượng, theo đúng nghĩa của nó, phải chứng minh được rằng: cái đẹp nghệ thuật do trí tưởng tượng của con người sáng tạo ra hoàn toàn độc lập với thế giới tự nhiên. Đương nhiên, không phải ai vẽ tranh trừu tượng cũng đều phải nghĩ như thế, nhưng tiêu chuẩn là như thế, và luật chơi là như thế.

Nói chung, tất cả các họa sĩ và các trường phái kể trên đều đã có những tuyên ngôn về xu hướng nghệ thuật của mình, trước hay sau khi các tác phẩm ra đời.

Điều mới mẻ nhất, có thể nhận thấy được trong các đổi thay về quan niệm thẩm mĩ, ít nhất từ 50 năm nay, là: trong hội họa trừu tượng, cùng với một dòng tranh thiên về nhịp điệu (Pollock, Hartung, Zao Wou Ki...), có một dòng tranh thiên về kí hiệu ra đời gần như cùng một lúc (Soulages, Sugai, Tuan...).

Có thể nói rằng, đây tuy không phải là một "cặp khái niệm" đối nghịch, nhưng về mặt thẩm mĩ, hai khái niệm này khác hẳn nhau, như ngày và đêm. Tuy nhiên, cái đẹp của kí hiệu và cái đẹp của nhịp điệu không phải là hai khái niệm đối nghịch duy nhất trong nghệ thuật, mà còn nhiều cặp khái niệm khác: cái đẹp động và tĩnh; cái đẹp cổ điển và cái đẹp Baroque, hay lãng mạn; cái đẹp tượng hình và cái đẹp trừu tượng...

Thế kỉ XXI không biết có đem đến được cái gì mới hơn không cho nghệ thuật, nhưng rõ ràng con người sống trong thời đại điện tử và truyền thông ngày nay, càng ngày càng ý thức được sự đa dạng của nghệ thuật đang tràn ngập vào đời sống, với những kích thước mới, và những phương tiện mới. Điều này, tự nó cũng đã là cả một sự đổi thay quan trọng rồi, không phải chỉ về mặt nghệ thuật mà thôi, mà còn cả về mặt nhận thức về sự tự do của con người.

THƯỞNG THỨC NGHỆ THUẬT NHƯ THẾ NÀO?

(Về một vài luận điểm được Cynthia Freeland bàn tới trong cuốn *Thế mà là nghệ thuật ư?)*

Nguyễn Thị Từ Huy

Cynthia Freeland, trong cuốn *Thế mà là nghệ thuật ư?*[1], thảo luận về những câu hỏi căn bản: "nghệ thuật là gì, ý nghĩa của nó ra sao và tại sao chúng ta coi trọng nó" (37). Bà muốn giải quyết các vấn đề liên quan đến sáng tạo, tiếp nhận và diễn giải tác phẩm nghệ thuật, đặc biệt là những hiện tượng gây tranh cãi hay khó được chấp nhận, có nghĩa là chạm đến vấn đề cốt lõi: định nghĩa về nghệ thuật và định nghĩa về người nghệ sĩ. Để làm điều này, đương nhiên bà phải vận dụng các lí thuyết về nghệ thuật (như lí thuyết hành lễ, lí thuyết hình thức, lí thuyết mô phỏng, lí thuyết biểu hiện, lí thuyết nhận thức), trong mục đích soi sáng đối tượng. Nghệ thuật đương đại vốn đã là một thách đố đối với công chúng, và Freeland viết để giải đố, chứ không phải để khiến cho sự việc trở nên rắc rối hơn, vì thế, bà quan tâm đến việc "làm thế nào để điều giải (settle) nghĩa của nghệ thuật thông qua diễn giải" (42).

Bài viết này chỉ tập trung khảo sát nghiên cứu của Freeland chủ yếu trên hai phương diện: tiếp nhận của công chúng và diễn giải của người phê bình, tức là từ góc độ thưởng thức tác phẩm nghệ thuật. Những phương diện khác trong nội dung của cuốn sách, xin nhường lại cho độc giả.

Bắt đầu bằng việc đề cập đến những tác phẩm mĩ thuật đương đại gây tranh cãi vì tính chất nhờn gớm và khiêu khích của chúng, Freeland muốn đặt vấn đề về tính phức tạp và những khó khăn trong việc điều giải các diễn giải về tác phẩm cũng như trong việc xác định thế nào là một tác phẩm nghệ thuật. Để bàn về việc thưởng thức tác phẩm nghệ thuật, Freeland đã dựa trên các lí thuyết về mĩ học của David Hume, Emmanuel Kant, và các hậu duệ của Kant ở thế kỉ XX. Bằng một số trang viết ngắn gọn, Freeland nêu bật các quan điểm của Hume và Kant trong việc xác định khiếu thẩm mĩ và sở thích về cái đẹp. Cả hai triết gia này đều thống nhất về tính thứ bậc của các tác phẩm nghệ thuật,

có những tác phẩm đẹp hơn các tác phẩm khác; họ cũng thống nhất về việc một số người có khiếu thẩm mĩ hơn hẳn những người khác, chính những người này có khả năng đánh giá cái đẹp, có khả năng phân định thứ bậc cho các tác phẩm.

Theo Hume, số người có những năng lực đặc biệt này có thể xác định giá trị của các tác phẩm, có thể phân biệt cái gì đẹp và cái gì xấu, nhờ giáo dục và trải nghiệm, họ trở thành những chuyên gia, những trọng tài thẩm mĩ, và thiết lập nên hệ thống chuẩn mực để đánh giá cái đẹp. Hệ thống này sẽ được đa số chấp nhận như là có tính phổ quát. Để làm được điều đó, họ phải giữ được sự khách quan và tránh xa mọi định kiến, mọi sự thiên vị. Tuy nhiên, Freeland đã không nêu lên một điểm quan trọng là Hume muốn điều giải giữa tính tương đối của sở thích (mỗi người có một sở thích khác nhau) và những chuẩn mực mang tính phổ quát trong việc đánh giá cái đẹp, ông hướng tới việc giải thích làm thế nào mà các chuẩn mực của một số chuyên gia đưa ra có thể trở thành phổ quát.

Kant, trong khi tìm cách nối kết tính chủ quan với tính phổ quát và tất yếu trong năng lực đánh giá cái đẹp, đã đi tới chỗ đề xuất khái niệm "tính phổ biến chủ quan" của phán đoán thẩm mĩ. Ví dụ về việc thừa nhận bông hồng đỏ là đẹp cho thấy rằng "khi gọi một vật là đẹp, thì chính lúc ấy, ta nhấn mạnh rằng mọi người đều cùng công nhận thế" (59). Với Kant, sự hài lòng chủ quan do cái đẹp gợi lên là một sự hài lòng có khả năng được mọi người chia sẻ, vì nó phụ thuộc vào tính khách quan của đối tượng. Và sự hài lòng, niềm vui thú trước cái đẹp là một cảm giác bất vị lợi; sự phản hồi thẩm mĩ, cảm xúc thẩm mĩ là một cảm xúc tinh khiết, hoàn toàn khác biệt với những dục vọng và ham muốn mà Kant cho là tầm thường hay vị lợi. Ví dụ nếu xem bức tranh vẽ nữ khoả thân mà có khao khát tình dục thì người xem đã không chiêm ngưỡng được vẻ đẹp của bức tranh, anh ta để cho những dục vọng tầm thường xâm chiếm, lúc tranh đối với anh ta không phải là nghệ thuật. Kant cho rằng nghệ thuật là kết quả hoạt động của những tài năng thiên bẩm. Đối tượng thẩm mĩ là những hình thức (form) có khả năng đánh thức các giác quan, khơi gợi những quan năng tri giác, tưởng tượng, trí tuệ của người xem.

***

Nghiên cứu của Kant về cái đẹp được phát triển theo nhiều hướng khác nhau ở thế kỉ XX. Freeland điểm qua một số phê bình gia, trong đó có Clve Bell với quan niệm rằng, đối với tác phẩm nghệ thuật, *hình thức mang nghĩa* (significant form)[2] quan trọng hơn là nội dung. Khi giới thiệu các quan điểm

của Bullogh, Freeland nhận thấy ông đã tiếp nối ý niệm của Kant "về cái đẹp như "sự tương tác tự do của tưởng tượng"" (64) để cho rằng nghệ thuật và chính trị không có mối liên hệ với nhau. Và Greenberg xem hình thức và cách xử lí chất liệu là chất lượng của tác phẩm, thông điệp không còn vai trò gì nữa. Tuy nhiên, Freeland cũng nhấn mạnh một truyền thống khác của phê bình nghệ thuật đương đại tập trung vào nội dung, cảm xúc của nghệ sĩ và mang màu sắc chính trị, đại diện là Lippard. Chúng ta sẽ còn trở lại với Lippard với bài phê bình nhằm bảo vệ Serrano.

Freeland nắm bắt được sự hoài nghi của công chúng đối với kiểu tác phẩm gây sốc, sử dụng những chất liệu bị xem là không có tính nghệ thuật: máu, chất thải của con người (phân, nước tiểu), xác chết thối rữa. *Thế mà là nghệ thuật ư?*, nhan đề của cuốn sách lột tả đầy đủ sự hoài nghi này.

Khi vận dụng các lí thuyết của Hume, Kant, Bell..., hay lí thuyết hành lễ, Freeland không hẳn đặt trọng tâm vào vấn đề tiếp nhận, mà chủ yếu là để biện minh, hay đúng hơn, để chứng minh rằng có những tác phẩm gây sốc thực sự là nghệ thuật. Chúng tôi sẽ phát triển thêm một chút ở chỗ mà Freeland dừng lại, liên quan đến tiếp nhận của công chúng. Có thể phần phát triển này sẽ có một ích lợi nào đó cho việc tiếp nhận nghệ thuật của chính chúng ta hiện nay chăng? Như Huy, trong lời giới thiệu, có nói đến "khoảng trống trong giáo dục mĩ học" ở Việt Nam. Đương nhiên, trong tiếp nhận thẩm mĩ, không thể phủ nhận vai trò quan trọng của giáo dục. Dù vậy, kể cả khi chúng ta tin rằng giáo dục thẩm mĩ được thực hiện tốt hơn hẳn trong một môi trường như nước Mĩ, thì việc tiếp nhận cũng vẫn đặt ra những vấn đề gay cấn, như trường hợp bức ảnh *Piss Christ* của Serrano. Những tranh luận này lửa xung quanh tác phẩm này cho thấy có lẽ còn rất lâu mới đến cái ngày nghệ thuật có thể tồn tại và được tiếp nhận một cách hoàn toàn tự trị, có nghĩa là như một giá trị tự tại, tách rời khỏi những quy chiếu văn hóa, đạo đức, tôn giáo, chính trị...

Piss Christ là một bức ảnh chụp cây thánh giá với tượng Chúa Jesus bị đóng đinh câu rút "được làm bằng cách sử dụng nước tiểu (của chính nghệ sĩ)". Đó là một bức ảnh tuyệt đẹp, hiệu quả ánh sáng đặc biệt tạo cảm giác bức thánh giá tắm trong một quầng sáng ấm nóng màu da cam. Có lẽ người ta có thể hoàn toàn thống nhất về giá trị thẩm mĩ của nó, tính thánh thiện của nó, nếu không có cái tiêu đề của tác phẩm, và nếu không biết cái chất lỏng bao bọc cây thánh giá là nước tiểu. Đứng trước bức ảnh "dường như chúng ta bị giằng xé giữa hai xung lực, một mặt bị shock, một mặt lại chìm đắm vào một hình ảnh huyền ảo, và có lẽ đầy tôn kính" (69). Bức ảnh được tiếp nhận ở những đối cực khác nhau: nó gây ra một scandal lớn và gợi nên những phản ứng ghê tởm đến mức

có người còn tuyên bố không muốn biết Serrano là ai. Đương nhiên, sự phê tởm này gắn liền với những tình cảm tôn giáo của người xem. Ở cực kia nó cũng nhận được những sự ủng hộ rất nhiệt thành.

Trong cuốn sách của mình, Freeland nêu ra những luận điểm mà Lippard đã sử dụng để bảo vệ Serrano, trên các phương diện: hình thức và chất liệu, nội dung ý nghĩa, và truyền thống nghệ thuật, tức là bối cảnh của tác phẩm. Thứ nhất, về chất liệu: nước thải cơ thể, với Serrano, là một yếu tố thuộc về con người, ông không xấu hổ về nó. Hơn nữa, trong quan niệm của Công giáo, tàu đớn thể chất và chất thải vốn là biểu hiện gắn liền với quyền lực tôn giáo. Thứ hai, về nội dung hay ý nghĩa của tác phẩm, Lippard chỉ ra rằng Serrano không chống lại tôn giáo. Chính Serrano đã giải thích ý đồ của ông khi làm bức ảnh, rằng ông không có ý định nhạo báng Chúa, ông chỉ muốn gợi lại những nỗi đau, những nỗi sỉ nhục mà Chúa từng phải chịu, đó là cách ông nhìn Chúa từ góc độ con người, từ góc độ nhân văn. Ngoài các luận điểm của Lippard được Freeland tổng kết trong cuốn sách, chúng tôi giới thiệu thêm một số hướng phân tích khác liên quan đến ý nghĩa của bức ảnh này. Có những phân tích xuất phát từ vấn đề cơ thể: cơ thể chịu nạn của Chúa rất điển hình để diễn tả nỗi đau đớn mà con người phải chịu đựng. Có những diễn giải tập trung vào tự do biểu hiện của nghệ sĩ[3]. Những diễn giải theo hướng phân tâm học thậm chí đưa Serrano tới chỗ hô ứng với Deleuze khi cho rằng tác phẩm của nghệ sĩ góp phần xác nhận ý tưởng của triết gia: cần phải tạo ra vô thức. Thứ ba, Lippard liên kết Serrano với Goya và Bunuel, những người đã tạo ra một truyền thống về cái đẹp trong tính bạo liệt, cái đẹp trong tương quan với bạo lực. Bạo lực được thể hiện trong nghệ thuật chính là một cách thức mà người nghệ sĩ sử dụng để tự mình đối mặt và để mọi người có thể đối mặt với bản năng tự nhiên tàn bạo trong con người. Lippard khẳng định rằng tình dục và chính trị cũng là những chủ đề quen thuộc trong các họa phẩm của Goya. Sự kiện ông bị toà án dị giáo Tây Ban Nha xét xử vì bức họa *Maja khoả thân*, và việc ngày nay ta thấy phiên bản của bức tranh có thể được dán trên các bức tường của bất kì một công trình công cộng nào, cho thấy một thực tế: một tác phẩm gây shock vào thời điểm nó ra đời rất có thể là một kiệt tác và kĩ thuật của nó có thể trở thành chuẩn tắc nghệ thuật trong tương lai.

Freeland phản đối lại quan niệm cho rằng các tác phẩm khiêu khích và gây kinh tởm trong nghệ thuật đương đại chỉ để nhằm mục đích lợi nhuận và giải trí. Dựa trên lí luận nghệ thuật của Hume, Kant và các nhà phê bình đương đại, bà đạt tới việc kết luận rằng, dù đôi khi rất khó để bảo vệ cho các tác phẩm loại này, nhưng chúng vẫn là các tác phẩm nghệ thuật, không hề nằm ngoài hệ

thống chuẩn mực đã được truyền thống xác định. "Nghệ thuật bao gồm không chỉ các tác phẩm sở hữu sự đẹp đẽ về hình thức, được hân hưởng bởi những người có khiếu thẩm mĩ tốt, hay các tác phẩm với vẻ đẹp và những thông điệp đạo đức hướng thượng, mà còn bao gồm cả các tác phẩm trông tệ hại và gây khuấy động, với một nội dung đạo đức tiêu cực đáng sợ" (80) Tuy nhiên, thế nào là tiêu cực đáng sợ, điều đó lại phụ thuộc vào diễn giải. Có nghĩa là một tác phẩm có thể tiêu cực và đáng sợ từ góc độ diễn giải này, nhưng lại hoàn toàn có thể trở nên tích cực và tiến bộ xét từ một góc độ diễn giải khác. Ở đây, chúng tôi muốn tiếp tục phát triển hơn một chút những phân tích về tính khiêu khích của nghệ phẩm.

Khả năng khiêu khích chỉ có ở những người biết và dám vượt lên trên những quan niệm thông thường, những quan niệm chung và phổ quát, những người dám tung ra một cách nhìn nhận, một cách quan niệm, một cách ứng xử riêng, trong nghệ thuật, đương nhiên, vì ở đây đang bàn đến nghệ thuật. Nhưng không chỉ trong nghệ thuật, vì quan niệm về nghệ thuật chịu sự chi phối của một quan niệm chung về đời sống, ở mọi phương diện. Tuy nhiên, cần phải minh định rằng: 1/ Có những nghệ sĩ ý thức rất rõ về sự khiêu khích của mình. 2/Nhưng đôi khi có những ý tưởng bị coi là khiêu khích, trong lúc mà người nghệ sĩ hoàn toàn không có ý định khiêu khích. Trong quá trình sáng tạo, anh ta đuổi theo những suy tư, đối với anh ta, chúng là bình thường, là tự nhiên, là cái mà anh ta thấy cần phải thể hiện, cần phải làm, như một nhu cầu, vì nó tốt cho anh ta, và vì thế anh ta tưởng rằng nó cũng tốt cho mọi người. Nhưng kết quả, nhiều khi có những phản ứng hoàn toàn bất ngờ đối với anh ta. Trường hợp Serrano cho thấy, từ nỗi đau mà nghệ sĩ muốn cảm nhận, bức ảnh đã gợi nên những diễn giải về tính báng bổ, phạm thánh, đến mức có những người không thể chấp nhận được nó. Từ tư tưởng của người nghệ sĩ tới diễn giải của công chúng, con đường dẫn tới những chỗ mà đôi khi nghệ sĩ không thể ngờ được: ý tưởng nhân văn của ông ta có thể bị công chúng nhìn nhận là phi nhân, sự tôn trọng của ông có thể biến thành báng bổ. Thật may là ngày nay, trong một thế giới với những cách tư duy đa chiều, có một bộ phận công chúng và một bộ phận các nhà phê bình nghệ thuật có thể chia sẻ ngay lập tức và nhìn nhận được ngay lập tức các khía cạnh phức tạp trong sáng tạo, trong cảm xúc và suy tư của con người, để có thể ngay lập tức bảo vệ nghệ sĩ. Điều đó có ý nghĩa to lớn, nếu ta đem so số phận bức ảnh của Serrano với số phận bức tranh *Cội nguồn thế giới* của họa sĩ Courbet, một bức tranh đã phải giấu mình bao nhiêu năm trong bóng tối, chờ cho được đến khi xã hội nhìn thấy tính nhân văn chứ không phải tính vô luân hay suy đồi của nó. Ở

đây, có lẽ nên nhấn mạnh một điểm mà Freeland đề cập đến khi phân tích tính khiêu khích của một số nghệ phẩm: ở những tác phẩm nghệ thuật đích thực, tính khiêu khích chính là phẩm chất nhân văn, chính là dự cảm nhân văn của người nghệ sĩ. "Khi chụp một xác chết, có lẽ mục đích của nghệ sĩ không phải để đắm đuối vào vẻ hư tàn của nó, mà để mang tới cho các nạn nhân vô danh vài khoảnh khắc đồng cảm của nhân tính." (76). Những gì mang tính khêu khích của ngày hôm nay sẽ đặt nền móng cho một sự tiếp nhận bình thường trong tương lai; đấy là lí do mà ngày nay, bức tranh *Cội nguồn thế giới* được đưa ra khỏi nơi cất giấu nó và được trưng bày ngay gian đầu tiên của bảo tàng Orsay, nơi mà cả những đứa trẻ ở mọi lứa tuổi cũng có thể nhìn ngắm nó.

Tính khiêu khích là một trong những biểu hiện của tự do sáng tạo, cái tự do mà người nghệ sĩ đi tiên phong trong việc tự dành cho mình quyền thể hiện nó. Chính nghệ sĩ, bằng tự do sáng tạo của mình, chấp nhận trả giá, mở đường và đặt nền móng cho sự tự do trong tiếp nhận. Tự do tiếp nhận thường vận động chậm hơn, đòi hỏi phải có thời gian để công chúng tự giải thoát mình khỏi những ràng buộc, những định kiến về thẩm mĩ cũng như các định kiến tôn giáo, văn hóa, chính trị, xã hội, để có thể thưởng thức được những ác phẩm hoàn toàn nằm ngoài quan niệm và hình dung của mình. Ngày nay, các nghệ phẩm mang tính khiêu khích, dù không thoát khỏi sự lên án của một bộ phận công chúng, nhưng dù sao có cơ may nhiều hơn là các tác phẩm cùng loại trong quá khứ, do công chúng ngày nay có sự phân hóa rõ rệt, và đặc biệt một bộ phận các nhà phê bình, nghiên cứu nghệ thuật rút được những kinh nghiệm xương máu từ quá khứ, đã cố gắng để cùng đồng hành với nghệ sĩ. Nếu một tác phẩm thực sự có giá trị thì giá trị của nó sẽ có rất nhiều khả năng được nhìn nhận, cho dù nó ra đời trong một xã hội mà định kiến thẩm mĩ, hay định chế chính trị rất hà khắc. Kể cả khi bị cấm đoán, thì trong thời đại Internet này, một tác phẩm có giá trị vẫn có cơ may được quảng bá và được thừa nhận bởi những cá nhân hoặc tổ chức có quan niệm khác với quan niệm của những người vận hành bộ máy kiểm duyệt, và thuộc về một cơ cấu xã hội khác.

***

Ở chương 6 của cuốn *Thế mà là nghệ thuật ư?*, Freeland tập trung bàn về vấn đề diễn giải và ý nghĩa của nghệ phẩm, dựa trên sự khảo sát lí thuyết biểu hiện (expression theory) và lí thuyết nhận thức (cognitive theory). Cả hai lí thuyết này đều thống nhất về chức năng thông đạt của nghệ thuật: truyền tải cảm xúc, tư duy hay ý tưởng. Và cần tới các diễn giải để xác định làm cách nào mà tác phẩm thực hiện được chức năng này. Vấn đề là làm thế nào để

điều giải các diễn giải vốn rất khác nhau, thậm chí đối nghịch nhau. Cũng như Eco (hay chịu ảnh hưởng của Eco?), Freeland phân định thứ bậc cho các diễn giải, khi cho rằng "dường như có một số diễn giải nghệ thuật tốt hơn những diễn giải khác" (244). Đương nhiên, có những diễn giải hay và những diễn giải dở. Eco cũng đã từng nói đến việc một số phê bình gia tự làm hại thanh danh của mình bằng những diễn giải tồi khi vin vào cái cớ là diễn giải có thể mang tính vô tận và mọi diễn giải đều được phép. Trên thực tế thì tác phẩm có quyền của nó, và quyền của người diễn giải phải được thực hiện dựa trên sự tôn trọng quyền của tác phẩm. Về phần mình, Freeland khẳng định: "Một diễn-giải-hay phải dựa trên nền tảng lí tính và bằng cớ, cũng như phải cung cấp được một sự thấu tỏ phong nhiêu, phức hợp và có tính sáng tỏ vào nghệ phẩm. Đôi khi diễn giải có thể chuyển hóa một kinh nghiệm thường lãm nghệ thuật từ chỗ đầy ác cảm thành ra hân hưởng và thấu hiểu." (244) Để chứng minh điều này, Freeland đưa ra một hiện tượng gây tranh cãi và khơi gợi nhiều khuynh hướng diễn giải khác nhau: Francis Bacon. Nếu ở Serrano, nghệ thuật được đặt trong quan hệ với cái kinh tởm và tính khiêu khích, thì với Bacon, đó là tương quan giữa nghệ thuật và cái xấu, sự biến dạng. Tác phẩm của Bacon cũng gây nên những bất đồng sâu sắc trong giới chuyên môn về hội họa. Freeland giới thiệu với chúng ta những nghiên cứu thuần tuý về phương diện hình thức của Sylvester và cũng nói thẳng rằng theo bà, phê bình hình thức của Sylvester không đạt tới tầm vóc của Bacon. Những nghiên cứu theo hướng tâm lí học tiểu sử và phân tâm học có khả năng đi sâu hơn vào những chiều kích của hội họa Bacon. Và điều lí thú là bản thân họa sĩ không chấp nhận những diễn giải khai thác các ám ảnh cá nhân của ông, những chi tiết liên quan đến mối quan hệ khó khăn giữa ông và cha mình, đến khuynh hướng tính dục đồng giới và những trải nghiệm đen tối và bi quan của ông. Tuy nhiên, ở phương diện này, Freeland không đứng về phía tác giả, bà dành cho mình quyền nghi ngờ những điều tác giả nói và ủng hộ những phân tích sử dụng các khía cạnh tiểu sử. Sau khi khảo sát các diễn giải đa dạng về Bacon, Freeland không từ chối trách nhiệm đưa ra nhận định riêng của mình. Theo bà, các xung đột trong trường hợp phê bình về họa sĩ này có thể được giải quyết, và theo lựa chọn của bà: "các diễn giải tốt nhất luôn tập trung vào cả phong cách hình thức *lẫn* nội dung tác phẩm của Bacon" (248) Có thể áp dụng các lí thuyết nhận thức và các lí thuyết biểu hiện để hiểu sâu hơn về tác giả này: nghệ thuật của Bacon là một thứ ngôn ngữ, nó giúp cho quá trình nhận thức và thông đạt các tư duy phức hợp; đồng thời nó cũng biểu hiện cảm xúc. Cụ thể hơn, Freeland giới thiệu ba

đại diện của lí thuyết biểu hiện: Tolstoi và Freud, những người cho rằng những gì được biểu hiện trong tác phẩm chính là nỗi xúc động và dục vọng; và Foucault trong khi để cập đến "cái chết của tác giả" đã tập trung vào sự tự ý thức, sự thức tỉnh của chủ thể tiếp nhận. Các lí thuyết nhận thức với tên tuổi của John Dewey, Nelson Goodman, những người cho rằng nghệ thuật cũng truyền đạt tri thức, giống như là khoa học, và quá trình thưởng thức nghệ thuật dẫn tới một hình thái nhận thức sâu sắc. Những giải trình của Freeland bộc lộ quan điểm rõ ràng của bà: tác phẩm nghệ thuật sở dĩ quan trọng đối với chúng ta vì nó có các ý nghĩa, và "nghệ thuật là một dấn thân về nhận thức" (276), nó giúp chúng ta mở rộng nhận thức về chính chúng ta, về xã hội, về văn hóa... bởi vì nghệ thuật chính là thành quả kết tinh của một nền văn hóa. Bà không đánh giá cao các nghiên cứu chỉ tập trung vào phương diện hình thức. Nhiệm vụ của diễn giải, theo bà, là "trình ra một phân tích duy lí (rationale construal) tường giải được *ý nghĩa của một nghệ phẩm* [chúng tôi nhấn mạnh]" (277). Đồng thời Freeland đề cao vai trò của các nhà chuyên môn, đề cao tác động của những người làm công việc diễn giải một cách chuyên nghiệp: "Diễn giải chuyên môn hóa chính là trung tâm của sự thành công của việc truyền thông nghệ thuật, và nó cũng sắm vai trò quan trọng trong việc giáo dục và đào tạo những nghệ sĩ mới" (277).

Những kiến giải của Freeland đưa chúng tôi tới một vài suy nghĩ về vấn đề thưởng thức tác phẩm nghệ thuật nói chung, chứ không chỉ riêng trong lĩnh vực hội họa. Để thưởng thức nghệ thuật, cần có ít nhất hai yếu tố: khiếu thẩm mĩ và được giáo dục thẩm mĩ. Giáo dục thẩm mĩ góp phần hình thành và nâng cao khiếu thẩm mĩ. Tuy nhiên, đối với trường hợp các nghệ sĩ bứt phá và tiên phong cho những chuẩn mực thẩm mĩ mới, thì giáo dục thẩm mĩ và khiếu thẩm mĩ có khi chỉ tạo ra những khuôn khổ chật hẹp. Để tiếp cận được với những tư tưởng và hình thức mang tính khai phá, đòi hỏi người thưởng thức cũng phải có một nhãn quan tự do, ít nhất là tự do ngang với nghệ sĩ, đòi lỏi người thưởng thức phải tự đặt mình vào một khoảng trống rỗng, nơi các ràng buộc của môi trường văn hóa, tôn giáo, chính trị... bị xoá bỏ. Đó chính là khoảng trống tự do, là cái hạt nhân hư vô của tự do, theo cách diễn đạt của Sartre. Vì thế mà một trong những nhiệm vụ quan trọng của giáo dục thẩm mĩ là: ngoài việc truyền bá những kiến thức đã được tổng kết và khái quát hóa, cần góp phần hình thành một tinh thần mở ở người thưởng thức, và góp phần xây dựng cho họ khả năng chối bỏ các chuẩn mực khi cần để có thể tiếp nhận những hình thức sáng tạo mang tính tự do, những hình thức sáng tạo mà các nghệ sĩ của tương lai đề xuất. Đồng thời, để có thể thực hiện tốt giáo dục thẩm

mi, cần tạo ra một đội ngũ các nhà chuyên môn, có thẩm quyền và năng lực trong việc diễn giải nghệ thuật. Đội ngũ này không chỉ có vai trò quan trọng đối với thưởng thức tác phẩm, mà như Freeland đã chỉ ra, còn quan trọng cả đối với việc đào tạo nghệ sĩ.

Chú thích:

(1) Bản tiếng Việt do Như Huy dịch, NXB Tri Thức ấn hành năm 2009. Các trích dẫn từ cuốn sách này sẽ có chú thích về số trang đặt trong ngoặc đơn.

(2) Nghệ sĩ Như Huy dịch từ significant form là *mô dạng tạo nghĩa*, và có giải thích rất đầy đủ cách lựa chọn này ở chú thích trang 63. Chúng tôi tôn trọng sự tìm tòi này trong cách dịch của ông. Tuy nhiên, từ form đã trở nên quá thông dụng và cặp đôi form/content (nội dung hình thức) là một vấn đề quan trọng trong nghệ thuật, đặc biệt trong lịch sử phê bình nghệ thuật, vậy nên chúng tôi đề nghị dịch significant form là "hình thức mang nghĩa", đồng thời hoàn toàn ý thức được rằng một hệ thống thuật ngữ chuẩn trong nghiên cứu khoa học xã hội vẫn còn là niềm mơ ước, và đó vẫn còn là một công việc của tương lai, đòi hỏi nỗ lực của nhiều người.

(3) Louise Charbonnier, trong bài "Con người, hãy nhớ lại những gì ngươi đã nhìn thấy", nói rằng: *"Không có hình ảnh nào bị cấm. Người ta chỉ có thể tự cấm mình nhìn thấy.* [...] *Daniel Arasse viết: "Serrano thôi thúc chúng ta ngắm những gì chúng ta không thích nhìn".* [...] *Không có hình ảnh nào bị cấm bởi vì nghệ sĩ nhiếp ảnh thúc đẩy chúng ta ngắm nhìn một mảnh của thực tế (kết hợp hiện thực, tưởng tượng và biểu trưng). Mọi hình ảnh đều là một sự đối chiếu. Mọi ý định kiểm duyệt đều hèn nhát. Có một số sự đối chiếu rất quan trọng. Những bức ảnh của Andres Serrano thuộc về số này."* Nguồn: http://www.sitartmag.com/serrano.htm.

GIỮ MÀ PHÁ, THÊM MÀ BỚT

Cao Tự Thanh

Bước vào thời đổi mới và mở cửa, Việt Nam cũng bước vào một quá trình thay đổi to lớn, sâu sắc và toàn diện về cấu trúc kinh tế và tổ chức xã hội, kéo theo những chuyển biến về hệ thống chuẩn mực và quan niệm giá trị. Trong bối cảnh ấy, di sản văn hóa truyền thống bao gồm cả các giá trị vật thể lẫn phi vật thể cũng bị đặt trước nhiều thách thức mới, trong đó nổi bật là tình trạng mất mát chưa từng có so với trong những giai đoạn thời bình trước kia. Đây là một nguy cơ mà các nhà về nguồn học cả quốc doanh lẫn tư nhân nhiều năm qua đã không ngăn chặn được một cách triệt để, kịp thời và có hiệu quả bằng các khẩu hiệu cao cả và các hoạt động rầm rộ, nên rõ ràng việc ngăn chặn nguy cơ này ít nhất phải bắt đầu từ việc tìm hiểu cơ chế và đặc điểm của sự mất mát các di sản văn hóa ở Việt Nam hiện nay.

Thật ra không có một ranh giới rạch ròi giữa văn hóa vật thể và văn hóa phi vật thể. Một giá trị văn hóa vật thể luôn mang kèm trong nó các yếu tố không thể cân đo đong đếm, còn một giá trị văn hóa phi vật thể luôn luôn phải tồn tại, biểu hiện dưới các hình thức, dạng thức vật chất cụ thể của thực tại đương thời. Một ngôi chùa cổ kính tự nó toát ra dáng cách trầm mặc trang nghiêm không thể có ở một vũ trường, một bài thơ nhất định phải được bảo lưu và phổ biến bằng chữ viết hay ngôn ngữ. Cho nên vấn đề dường như bật ra là cấp độ vật thể (hay phi vật thể) của các giá trị văn hóa, được xác định với hai yếu tố là không gian vật lí và hình thức vật chất mà chúng cần thiết để tồn tại. Các giá trị văn hóa vật thể nói chung cần một không gian vật lí nhất định và có một hình thức vật chất xác định, còn các giá trị văn hóa phi vật thể nói chung không bị định dạng, định lượng và thậm chí cả định tính trong một hình thức vật chất duy nhất. Hơn thế nữa, một bài hát phải được biểu hiện qua hoạt động ca hát, một trò chơi phải được bộc lộ qua hoạt động giải trí, điều này khiến các giá trị văn hóa phi vật thể có một phương thức tồn tại và phát triển khác với các giá trị văn hóa vật thể, đó là chúng luôn cần tới hoạt động sử dụng

- tiêu dùng các giá trị văn hóa mang tính sáng tạo của con người. Xuất phát từ chỗ này, có thể tìm hiểu cơ chế và đặc điểm của sự mất mát các giá trị văn hóa phi vật thể ở Việt Nam hiện nay.

Đối với các giá trị văn hóa vật thể thì tình hình mất mát rất dễ nhìn thấy, nhưng ngoài các hiện tượng như lấy cắp tượng Phật, đào trộm lăng mộ, buôn lậu đồ cổ..., tóm lại là gây ra sự chuyển dịch, thay đổi bất hợp pháp các giá trị này trong không gian, còn có việc gây ra sự chuyển dịch, thay đổi tuy hợp pháp nhưng vô văn hóa mà đáng tiếc là hầu như chỉ các cơ quan nhà nước mới có thể gây ra đối với các giá trị văn hóa vật thể. Khi người ta trùng tu khu lăng mộ vua Lê ở Lam Kinh cứ như xây dựng một sân vận động, khi người ta cho phép khách du lịch tới hoàng cung Huế đóng vai các ông hoàng bà chúa ăn uống sinh hoạt như ở nhà riêng, khi người ta thẳng tay bốc hết những phiến đá xanh trên một số đường phố tại TP. Hồ Chí Minh để chỉnh trang đô thị bằng bê tông và gạch con sâu, khi người ta xây dựng đường cáp treo cho du khách lướt xuống lượn lên trên chùa Yên Tử... thì không một di sản văn hóa nào có thể được giữ gìn chứ đừng nói đến chuyện kế thừa, tiếp nối. Các giá trị văn hóa vật thể chứa đựng trong chúng một không gian đồng thời tồn tại trong không gian đã đành, nhưng các không gian vật lí ấy luôn gắn liền với các không gian tâm lí - văn hóa có cấu trúc tương ứng. Cho nên việc thay đổi không gian vật lí bên trong và bên ngoài với các quan hệ vật thể vốn có của các giá trị văn hóa vật thể theo những cung cách phản văn hóa như thế đã hủy hoại tận gốc không gian tâm lí - văn hóa cần thiết cho chúng tồn tại và phát huy tác dụng. Trước mặt tiền một ngôi chùa mà dựng lên một dãy shop bán quần áo lót, trong chánh điện một ngôi miếu mà đặt một bộ salon thì không gian tâm lí - văn hóa của các chùa miếu ấy đã bị thay đổi hoàn toàn. Còn phải nói tới việc trùng tu dùng bê tông xi măng thay cho cát đá vôi gạch, dùng sơn nước hiện đại thay cho son sơn vàng thếp cổ truyền tác động bất lợi tới hình thức (kiểu dáng, đường nét, màu sắc), tính chất (đặc điểm cơ lí) và tuổi thọ (quá trình hóa sinh) của các giá trị văn hóa vật thể đã diễn ra nhiều năm nay ở khắp Việt Nam.

Đối với các giá trị văn hóa phi vật thể thì vấn đề có phần phức tạp hơn. Mang tính độc lập tương đối với hình thức vật chất của chúng, các giá trị văn hóa phi vật thể có một phương thức tái sản xuất mở rộng linh hoạt và hiệu quả hơn so với các giá trị văn hóa vật thể, chẳng hạn trích những câu khác nhau trong *Truyện Kiều* để làm một bài thơ khác (tập Kiều), hay chọn những câu của nhiều bài thơ Đường khác nhau ghép thành một bài thơ mới (thơ tập cổ), nhưng rất khó làm điều tương tự với các món đồ cổ hay lăng mộ đình

chùa. Bên cạnh đó, so với các di sản văn hóa vật thể, quan hệ giữa các di sản văn hóa phi vật thể mang tính hệ thống chặt chẽ, phức hợp hơn. Một bộ đồ trà cổ chẳng may bị vỡ một cái chén thì những ấm chén còn lại bị lẻ bộ chứ không tổn hại gì, nhưng một nghề thủ công cổ truyền mất đi thì như trong một phản ứng dây chuyền, một số lễ hội, phong tục nghề nghiệp sẽ mất theo. Chính vì thế nên hiện nay ở Việt Nam, sự mất mát của các di sản văn hóa phi vật thể là nghiêm trọng hơn nhiều người tưởng.

Nếu thừa nhận các giá trị văn hóa phi vật thể luôn cần tới hoạt động sử dụng - tiêu dùng các giá trị văn hóa của con người mới có thể tồn tại và phát triển, mới xác lập được mối quan hệ với thực tiễn xã hội, thì quan hệ ấy được xác định chủ yếu trên cơ sở chức năng. Dĩ nhiên, chức năng của các giá trị văn hóa phi vật thể có thể mở rộng hay thu hẹp, giữ nguyên hình hay được khuôn nắn lại, tóm lại là có thể thay đổi theo từng hoàn cảnh cụ thể, nhưng luôn luôn có một cái ngưỡng tiên thiên, một giới hạn nhất định cho sự thay đổi này. Các nhà buôn người Hoa có thể tới nhiều đình chùa miếu mạo cúng bái khấn khứa đủ loại thần thánh phù hộ mình làm ăn phát tài, nhưng không ai lại tới Văn Miếu xin Khổng Tử giúp mình buôn may bán đắt. Đây không phải là họ không tín nhiệm Khổng Tử, mà vì Khổng Tử không có chức năng giúp đỡ họ trên thương trường. Tương tự, khẩu hệu "Không có gì quý hơn độc lập tự do" mà giăng trong khám đường sẽ ít nhiều trở thành một hành vi nhạo báng, bài *Tiến quân ca* mà đem hát karaoke sẽ mất đi dáng cách nghiêm trang. Quan hệ với thực tiễn xã hội thông qua chức năng trong thực tiễn ấy là không gian tồn tại của các giá trị văn hóa phi vật thể. Phương thức hủy diệt và triệt tiêu luôn ăn khớp với phương thức tồn tại và phát triển, nên sự mất mát các giá trị văn hóa phi vật thể cũng phụ thuộc nhiều hơn vào các hoạt động sử dụng - tiêu dùng của con người. Nói cụ thể hơn, nếu tính chức năng là yếu tố hàng đầu làm nên giá trị của các giá trị văn hóa phi vật thể, thì sự mở rộng thái quá chức năng sẽ khiến chúng biến chất - tha hóa, còn sự thu hẹp thái quá chức năng sẽ khiến chúng bị hủy diệt - triệt tiêu. Ví dụ trong trường hợp thứ nhất là việc người ta tạc hình Lạc Long Quân và Âu Cơ ở bãi tắm Suối Tiên làm một loại phù điêu để vui mắt các Tiên Dung và Chử Đồng Tử của thời hiện tại, và ví dụ cho trường hợp thứ hai là việc người ta xây dựng Văn Miếu Tân Biên ở Biên Hòa mà đưa Khổng Tử ra sân. Các cung cách mở rộng hay thu hẹp không gian chức năng không theo quy luật nào và không có chuẩn tắc gì ấy không những nhiều khi vi phạm các quy định pháp lí và chuẩn mực đạo lí mà trong hầu hết các trường hợp còn đưa tới sự hạ thấp hay xuyên

tạc, thương mại hóa hay tầm thường hóa các giá trị văn hóa phi vật thể, và dù nhiều hay ít cũng đẩy chúng vào một tình trạng rối loạn chức năng. Giữa các giá trị văn hóa phi vật thể lại có những mối quan hệ phi vật thể không thể tách rời, nên nếu đã có đường Trần Hưng Đạo A, đường Trần Hưng Đạo B tách Trần Quốc Tuấn làm hai nửa còn dính với nhau trong một không gian hành chính thì tự nhiên sẽ có cơ sở massage Hùng Vương dùng danh hiệu Quốc tổ làm bảng hiệu để các thượng đế tiện có mặt bằng khi muốn "về nguồn" (!?).

Nhìn chung, các di sản văn hóa bị mất mát theo hai cách: một là bị hủy diệt, hai là bị vô hiệu hóa trong tiến trình văn hóa, bị gạt ra bên lề của cuộc tiến hóa. Đối với các giá trị văn hóa phi vật thể thì sự hủy diệt có tới hai diện mạo: một là bị hủy diệt về lượng, hai là bị hủy diệt về chất, nghĩa là bị biến chất - tha hóa, tuy về hình thức thì vẫn còn tồn tại nhưng về chức năng thì đã thay đổi hoàn toàn. Điều này dễ làm người ta mất cảnh giác: các giá trị ấy vẫn còn đó, tiếng Việt vẫn còn được sử dụng, lịch sử dân tộc vẫn còn được giảng dạy, di sản văn hóa Hán Nôm vẫn còn được bảo vệ, truyền thống tôn sư trọng đạo vẫn còn được tôn vinh. Nhưng có lẽ cần sáng suốt hơn: so với cách nay ba mươi năm, tiếng Việt trong ngôn ngữ cả nói lẫn viết đã thay đổi rất nhiều, cấu trúc đơn điệu hơn trước, số lượng thành ngữ tục ngữ bớt đi, tỉ lệ từ ngữ Hán Việt giảm xuống, tỉ lệ thuật ngữ khoa học kĩ thuật và quản lí phương Tây, mà chủ yếu là tiếng Anh, không (hay chưa) được Việt hóa tăng lên. Bộ Windows Chinese 95 của Trung Quốc đã có một hệ thống thuật ngữ tin học được Hoa hóa, trong đó Control Panel được thay bằng "khống chế đài", byte được thay bằng "nguyên tố", file được thay bằng "đáng án", còn chúng ta thì chưa có nhưng dường như cũng không mấy người buồn nhìn thấy ở đây một nguy cơ tiềm ẩn đối với tiếng Việt. Tương tự, một cô giáo dạy sử đã hướng dẫn tóm tắt cách ôn tập các bài học lịch sử như sau: "Không nên đọc suông mà phải đặt vấn đề: Vì sao, tại sao, thế nào? Sử học gọi là nguyên nhân, âm mưu, chủ trương. Cách giải quyết trong sử gọi là diễn biến, thủ đoạn, hành động. Thành công hay thất bại sử gọi là kết quả. Vấn đề để lại Sử học gọi là ý nghĩa, bài học kinh nghiệm" (*Sài gòn giải phóng*, ngày 26.4.2002). Rất logic, chặt chẽ về thao tác luận nhưng cũng chỉ là một cách thức nhồi nhét không hơn không kém. Không thể trách cô giáo ấy, bởi chính thiết chế giáo dục và nhất là cơ chế thi cử của chúng ta đang coi sử là "một môn học thuộc lòng" và cố gắng chạy theo mục tiêu làm cho học sinh "thuộc nhanh và nhớ lâu" nên vô hình trung đã biến các em thành một loại cassette chạy bằng cơm không hề biết tới sự

rung cảm, lòng tự hào, nỗi đau xót... cần có khi học tập lịch sử. Những câu thơ quốc ngữ Latin được phóng bút ngẫu hứng không theo phương pháp nào của một số người được gọi hay tự nhận là thư pháp gia đã bôi bác tất cả các chuẩn mực cơ bản của nghệ thuật thư pháp chữ Hán... Có thể nói cả cơ chế "Giữ mà phá, thêm mà bớt" này đang là tác nhân chủ yếu dẫn tới sự mất mát của các di sản văn hóa cả vật thể lẫn phi vật thể, và "Hồn Trương Ba da hàng thịt" đang là đặc điểm chủ đạo trong sự mất mát của các di sản văn hóa phi vật thể ở Việt Nam hiện nay.

DI SẢN QUỐC GIA - LÀNG QUẢN LÍ!

Nguyễn Bình Quân

*** Sau cuộc chất vấn bộ trưởng Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (VHTTDL) tại kì họp Thường vụ Quốc hội vừa qua, báo chí rộ lên một loạt "phản biện" gay gắt của công chúng về việc các di tích lịch sử (đã được xếp hạng) bị xâm hại. Các chuyên gia và nhân chứng phẫn nộ và chua xót trước thực trạng trùng tu các di tích văn hóa: "Thật thảm hại!" (Phan Cẩm Thượng), "Hết chịu nổi!" (Nguyên Ngọc) "Dừng trùng tu là bảo vệ di tích!" (Lê Thiết Cương)... Hàng loạt các dẫn chứng được nêu ra khiến người ta bàng hoàng về tình trạng các di sản văn hóa quốc gia bị xâm hại, trùng tu sai lạc. Nhưng điều làm người ta kinh hoàng nhất là trình độ văn hóa, chuyên môn của các cấp quản lí, cung cách hành xử của tất cả các bên liên quan đối với di sản văn hóa: từ bên có quyền, người có tiền tới cơ quan chuyên môn, chuyên trách và người dân sở tại.**

Theo trang thông tin điện tử của Bộ VHTTDL, cả nước Việt Nam hiện có khoảng 7300 di tích lịch sử, văn hóa, kiến trúc. Trong các năm 2006-2008, Nhà nước đã chi 865,42 tỉ đồng để *"chống xuống cấp và tôn tạo* 506 lượt di tích". Kinh phí này chỉ chiếm 50-80% chi phí thực tế, phần còn lại là do dân đóng góp. Ước tính khoản kinh phí "xã hội hóa" từ 2001đến 2005 là *khoảng* 500 tỉ đồng, giai đoạn 2006-2008 *khoảng* 145 tỉ đồng/năm. Riêng tại Hà Nội, từ năm 2002 đến nay, nhân dân đóng góp 449 tỉ *trùng tu* 900 di tích.

Qua các con số và khái niệm khá lộn xộn trên, ta vẫn có thể thấy rất rõ không ở lĩnh vực nào mà chủ trương "xã hội hóa, nhà nước và nhân dân cùng làm" diễn ra sôi nổi, hỗn loạn và tự phát như ở lĩnh vực bảo vệ di sản quốc gia. Hậu quả tất nhiên của nó là thực trạng "thật thảm hại" và "hết chịu nổi". Đọc bài trả lời phỏng vấn của TS. Đặng Văn Bài, cục trưởng Cục di sản văn hóa (*Tuổi trẻ*, 28.3.2009) thì càng thấy tình cảnh rối như gà mắc tóc và "tầm làng xã"của việc trùng tu tôn tạo di sản quốc gia. Ông nói: Cộng đồng dân cư địa phương thường thích làm mới, không thích "chắp vá" giữ lại cái cũ! Các nhà thi

công cũng muốn có nhiều việc làm nên thích "trùng tu nhiều hơn so với nhu cầu từ thực trạng di tích"!!!. Còn việc giám định chất lượng công trình thì "Ví dụ công ty thiết bị văn hóa làm thì phải thuê công ty mĩ thuật, công ty mĩ thuật lại thuê công ty tu bổ, tức là người của đơn vị này được thuê sang giám sát lơn vị kia" (cùng thuộc Bộ VHTTDL)!!! Quả là "Hết chịu nổi".

Năm ngoái, Bộ trưởng Văn hóa Italia hân hoan thông báo sau bốn năm àm việc, việc phục chế một bức tranh của Botticelli đã hoàn thành và đây là mộ sự kiện văn hóa quốc gia. Trước đây cả nửa thế kỉ, khi người ta công bố danh sách các chuyên gia phục chế và giám định việc phục chế bức tranh Đức mẹ Sixtn ở Bảo tàng Dresden, Cộng hòa Dân chủ Đức (cũ) thì đã có một cuộc biểu tìnhđòi xem xét lại thành phần các hội đồng phục chế và giám định vì "Không thể rao Đức mẹ của Raffael vào tay các anh đồ tể!". Ta chưa thể mơ tới trình độ của chính quyền và ý thức của người dân như ở Italia hay Đức nhưng thực trng cư xử đối với các di sản quốc gia ở Việt Nam hiện nay là không thể chấp nận được và cần gấp những "quyết định quan trọng" từ cấp cao nhất. Việc 506 ượt di tích được trùng tu tôn tạo bởi các công ty và "nhà thi công" bất kì vớicác hiệp thợ nghiệp dư bất kì, việc dân góp tiền và địa phương làng xã tự phát trùng tu tôn tạo hàng ngàn di tích (riêng ở Hà Nội trong mấy năm qua là 90 di tích) rõ ràng là trao sinh mạng di sản văn hóa quốc gia cho "đồ tể" và việccác di sản bị "sát hại" là chuyện không tránh khỏi.

* Thực trạng ứng xử với các di sản vật thể quốc gia tương đồng vớihai thực trạng văn hóa đương đại mà dư luận công chúng cùng các chuyên gia, văn nghệ sĩ cũng hết sức phẫn nộ và "khẩn thiết phản biện" mà hoàn toàn chưa có phản ứng, hồi âm của các cấp lãnh đạo và quản lí cao nhất. Đó là sự phi lí, lãng phí, xấu xí cùng cực của các tượng đài tưởng niệm và "bệnh dịch" kiến trúc lai căng, nhại cổ, nhại kiến trúc thực dân của các công sở và ong trình công cộng. Với cả ba thực trạng trên, sự thay đổi, cứu vãn tình hình chỉ có thể tới với sự khiêm tốn nhận thức lại, sự thay đổi thái độ tiếp cận vấn đề của các cấp thượng đỉnh là Quốc hội, Ban Bí thư và Chính phủ. Đây là những vấn đề văn hóa hệ trọng ở cấp quốc gia mà một bộ, một tỉnh, một thành phố, một huyện, một xã không giải quyết được và không được giải quyết! Văn hóa quốc gia, di sản quốc gia không thể trao cho làng xã xử lí "kiểu làng xã, ở tầm làng xã" như hiện nay. Chừng nào các vấn đề trên chưa nằm trên bàn nghị sự của các cấp cao nhất nêu trên thì tình hình chưa thể thay đổi.

* Xin nêu vài kiến nghị về vấn đề các di tích.

Chính phủ cần có quy định rõ ràng các di sản cấp quốc gia phảido quốc gia quản lí, không để địa phương làng xã quản lí và tùy tiện trùng tu

như hiện nay, nghiêm cấm làng xã, địa phương, người "hảo tâm" trùng tu tự phát.

Bộ VHTTDL cần nâng cấp trình độ của các đơn vị bảo tồn bảo tàng từ Cục tới các công ty với một đội ngũ cán bộ, chuyên gia và thợ trùng tu tôn tạo có trình độ đảm bảo chất lượng công việc. Việc đào tạo đội ngũ trùng tu, tôn tạo di sản không khó mà còn góp phần phục hồi một loạt nghề truyền thống đã mai một hoặc thất truyền. Đó cũng là bài học của các nước mạnh về trùng tu tôn tạo. Cần có trung tâm dạy nghề và thang lương riêng cho nghề trùng tu tôn tạo. Xây dựng việc giám định độc lập các dự án trùng tu tôn tạo di tích quốc gia, xóa bỏ việc kiểm tra chéo có tính hình thức của các công ty nhà thuộc Bộ VHTTDL như ông Đặng Văn Bài trần tình!

Việt Nam không có truyền thống sưu tập và làm bảo tàng, do đó các kiệt tác và các công trình, di tích phân tán ở các địa phương, trực thuộc địa bàn của một cấp hành chính thấp nhất, thuộc quyền sử dụng của một cộng đồng địa phương nhỏ nhất. Các di tích này thường luôn gắn với đời sống tâm linh của cộng đồng, một vấn đề khá nhạy cảm. Như vậy, cần có các quy định về quyền hạn và trách nhiệm của các cấp xã, huyện, tỉnh đối với các di tích trên địa bàn của mình. Cần có sự vận động giáo dục cộng đồng địa phương về việc bảo vệ di sản văn hóa quốc gia, tự hào gìn giữ chúng chứ không tùy tiện ứng xử, trùng tu mà là giết di sản, kiểu được chăng hay chớ, cục bộ như hiện nay. Việc này cũng không khó vì dân làng nào cũng tự hào về các di tích của mình. Chỉ là do họ chưa có trình độ và ý thức để đối xử thích đáng với các di tích mà thôi.

Cần có một chiến lược xây dựng các bảo tàng nghệ thuật để có thể lưu giữ các kiệt tác trong các di tích. Cần tăng cường an ninh tại các di tích quốc gia tản mạn khắp nước. Với các bảo vật quốc gia mà việc để tại các di tích ở làng xã không đảm bảo yêu cầu an ninh thì cần làm các bản chép đẹp thay thế và quy tập các bản gốc về các bảo tàng. Như vậy, vừa bảo quản được, tránh hư hại, mất cắp mà các phẩm nghệ thuật cũng tới được với nhiều người hơn. Việc này không phải là không thể hiệp thương giữa chính quyền và các cộng đồng dân cư, tôn giáo. Để bảo vệ tài sản quốc gia, nhiều nước cũng đã phải làm như vậy.

Việc xã hội hóa kinh phí trùng tu tôn tạo là cần thiết. Đóng góp cho sự tôn tạo di tích địa phương "quê cha đất tổ" là một quyền lợi và một niềm tự hào của người dân. Họ góp tiền cho một công trình cụ thể nhưng không thể để họ cùng ban quản lí di tích tùy ý trùng tu, sửa chữa, tôn tạo vì làm như vậy là vi phạm pháp luật và sai lạc về chuyên môn. Có thể có một "Quỹ công đức bảo tồn di sản văn hóa" cấp quốc gia và ở các tỉnh để sử dụng tiền công đức hợp lí,

đúng luật, đúng chuyên môn và đúng nguyện vọng của người thiện tâm. Điều này cũng không phải không khả thi.

Đề nghị các cấp quản lí lãnh đạo cấp cao nhất đưa các vấn đề di sản, tượng đài và kiến trúc vào chương trình nghị sự. Xin các đồng chí hãy coi các cảnh báo về tình trạng nguy kịch trong các lĩnh vực này cũng khẩn thiết như các cảnh báo về lũ lụt, sập cầu đường hay tội phạm gia tăng.

TỪ HỘI AN ĐẾN... HÀ NỘI

Nguyên Ngọc

Anh bí thư Hội An là bạn tâm đắc của tôi. Tôi biết anh từng nhiều đêm mất ngủ, vắt tay lên trán, thao thức đến sáng trắng, đêm này qua đêm khác, tháng này qua tháng khác, năm này qua năm khác, lo cứu lấy Hội An, cứu văn hóa Hội An, bởi văn hóa là cái phải lo cứu lấy từng ngày, ở đâu và xưa nay đều vậy.

Còn người Tràng An từng rất văn hóa nhất nước giờ đây nghĩ sao về sự mất còn của những cái rất nhỏ nhoi mà trường cửu vô giá của Hà Nội trong những toan tính hẹp rộng nhỏ to của Hà Nội hôm nay.

Một trong những cái hay nhất của Hội An là nó luôn thấy rằng nó "có vấn đề". Hội An rất đẹp, và giản dị mà thâm thúy. Nó biết rằng cái đẹp là văn hóa, mà văn hóa thì có một đặc điểm cố hữu là vừa bền vững vừa mong manh, rất mong manh, dễ vỡ, luôn bị uy hiếp bởi chính sự đi tới của cuộc sống, xưa nay vẫn vậy, đầy triển vọng cũng lại đầy thách thức, và thách thức thì ngày mỗi dữ hơn, thậm chí có thể ít văn hóa hơn, ngang nhiên, trắng trợn hơn, nhất là văn hóa trọc phú đang lấn át bây giờ.

Tôi vừa có dịp ngồi với anh bí thư Hội An, hai anh em trằn trọc bàn với nhau suốt buổi chiều về một uy hiếp mới mà Hội An đang phải đối mặt, dường như có thể sẽ là sâu hơn, nguy hiểm hơn tất cả những lần nó từng trải qua: nhiều người, tất nhiên là các đại gia, từ Hà Nội, từ Sài Gòn, giàu lên rất dữ rất nhanh trong cơ chế thị trường hoang dã, đang đổ xô đến mua những ngôi nhà cổ ngay trong phố cổ Hội An. Nghe nói có cả người nước ngoài về nữa. Và người Hội An trong phố cổ thì đang bán nhà, đã đến mấy chục chiếc, rồi hẳn sẽ lên đến hàng trăm. Cũng dễ hiểu thôi, các gia đình sinh con đẻ cái, lớn phình lên, chia tách ra, cha mẹ có nhu cầu chia gia tài cho con cháu. Những người có tiền, thừa mứa tiền, rất nhạy với tín hiệu đó, liền chộp lấy cơ hội.

Họ mua nhà cổ Hội An để làm gì? Có hai khả năng: giàu có, họ chơi sang, một cái mốt chơi sang trông ra rất "có văn hóa", cao cấp. Các ngôi nhà cổ Hội

An được họ mua để chơi như một món đồ cổ, hệt những thứ quý, hiếm, đắt tiền họ vẫn bày khoe trong tủ kiếng phòng khách của mình. Hết chơi lọ cổ, chum vại cổ, bình vôi cổ, bàn ghế, liễn phướn, cả thư tịch cổ..., bây giờ họ chơi đến nhà cổ. Thú chơi cao cấp, mốt mới, rất thời thượng. Thậm chí họ sẽ tu bổ những ngôi nhà ấy đẹp hơn lên rất nhiều, hết sức chăm chút, đúng kiểu, đúng cổ, rất chuyên nghiệp, đến chuyên gia Nhật, chuyên gia Pháp, chuyên gia Ba Lan từng giúp Hội An tu bổ nhà cổ nhiều năm nay chưa chắc đã bằng. Bởi họ thừa tiền, chẳng sá gì. Khả năng thứ hai: những người cũng rất giàu có tất nhiên, mua để ở, hoặc như một kiểu nhà nghỉ cuối tuần độc đáo, rất lạ, hoặc làm chỗ dưỡng già, rất "exotique", và sang hơn, "văn hóa" hơn hẳn các resort đang mọc lên nhan nhản bây giờ...

Cả hai loại người mua ấy sẽ không làm hỏng các ngôi nhà cổ Hội An họ sành chơi lắm. Nhưng họ sẽ phá tan tành Hội An, phá đến tận gốc rễ, cốt lõi của Hội An. Sẽ không còn Hội An, sẽ mất hẳn Hội An, sẽ tiêu diệt Hội An. Bởi Hội An, cái lạ nhất, quý nhất, hay nhất, hấp dẫn nhất, đáng yêu nhất của Hội An, không nơi nào bằng, không chỉ là những ngôi nhà cổ vốn đã rất đẹp. Vẻ đẹp Hội An nằm trong một chiều sâu hơn, giản dị mà thăm thẳm, không gì thay thế được: những ngôi nhà cổ, rất đẹp, với những con người Hội An, rất đẹp, sống chính trong những ngôi nhà ấy. Những con người rất Hội An, bình dị, chân chất, thật thà, rất xưa, rất quê, mà đồng thời, kì diệu biết bao, lại rất phố, rất nay, rất hiện đại, rất văn minh, rất năng động, rất tân thời, một sự kết hợp, thậm chí không phải một sự kết hợp mà là một căn cốt cứ như là "tự sinh", tuyệt diệu mà lại tự nhiên như không, hầu như chẳng cần chút cố gắng nào. Những con người như vậy sống trong những ngôi nhà như vậy làm lên cái ta vẫn gọi là "văn hóa Hội An", một điều theo tôi đến nay vẫn chưa cắt nghĩa được hoàn toàn - cũng như những gì là văn hóa thật, văn hóa thật thì không bao giờ có thể cắt nghĩa được hoàn toàn, cho tận cùng, nó mãi mãi còn là bí mật, bí quyết... Một văn hóa Hội An như vậy đang bị tấn công, rất có thể trong trận tấn công tiêu diệt chiến quyết định lần này. Nếu những ngôi nhà cổ Hội An được bán ngày càng nhiều cho người nơi khác đến, thì rồi cái được gọi là văn hóa Hội An từng lặng lẽ khiêm nhường mà làm say mê du khách lốn phương không gì cưỡng được, sẽ ra thế nào? Sẽ ra thế nào một Hội An với lối sống Hà Nội hay Sài Gòn? Một Hội An Hà Nội hóa hay Sài Gòn hóa? Sẽ còn gì Hội An?...

Rất may, Hội An biết điều đó, biết đây là thách thức có thể sinh tử, và đang nghĩ cách để kháng. Anh bí thư Hội An nói với tôi: "Chúng tôi đang tính có thể như thế này chăng, đương nhiên không thể ngăn người ta bán nhà và nua

nhà, chẳng luật pháp nào cấm được, và người ta cũng có nhu cầu thật sự. Vậy thì, chẳng hạn có thể quy định bán nhà trong phố cổ thì phải ưu tiên bán cho chính người Hội An. Nếu sau đó không có người Hội An nào mua được nữa, thì Nhà nước sẽ mua. Chúng tôi sẽ chuẩn bị một quỹ, bao nhiêu tỉ cũng sẽ quyết chuẩn bị cho kì được, để mua những ngôi nhà cổ trong phố cổ chủ nhân bắt buộc phải bán, sau đó sẽ cho chính những người chủ cũ ấy thuê lại, với giá rẻ. Nghĩa là vẫn giữ được con người Hội An sống trong những ngôi nhà cổ Hội An, không để cho những ngôi nhà cổ Hội An biến thành đồ cổ chết, thành "xác ướp Ai Cập" như anh đã có lần lo lắng. Chúng tôi cũng nghe được ý kiến anh tin rằng Hội An từng đủ sức Hội An hóa tất cả văn hóa ngoại lai đến từ bất cứ đâu, từ Nhật, từ Hoa, từ Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha, rồi cả Pháp và Mĩ... Hội An không sợ văn hóa ngoại lai, sức đề kháng văn hóa, khả năng tiếp biến và tiêu hóa văn hóa ngoại lai của nó là rất lớn. Chúng tôi cũng có lòng tin đó. Nhưng cũng phải tính đến tương quan lực lượng trong cuộc giáp mặt văn hóa, như chính anh từng nói, rất quyết liệt và cả hỗn hào lần này. Không thể để cho mọi chuyện diễn ra hoàn toàn tự phát...".

Anh bí thư Hội An là bạn tâm đắc của tôi. Tôi biết anh từng nhiều đêm mất ngủ, vắt tay lên trán, thao thức đến sáng trắng, đêm này qua đêm khác, tháng này qua tháng khác, năm này qua năm khác, lo cứu lấy Hội An, cứu văn hóa Hội An, bởi văn hóa là cái phải lo cứu lấy từng ngày, ở đâu và xưa nay đều vậy. Đã là văn hóa thì bao giờ cũng mong manh mà...

***

Tôi nói chuyện Hội An lần này vì, xin thú thật, đang nghĩ đến Hà Nội, đến chuyện mở rộng Hà Nội với quy mô nghe đến kinh hoàng đang làm xôn xao dư luận, không chỉ dư luận, xôn xao tận đáy tâm tư mỗi người Việt. Nhiều người đã lên tiếng về các mặt lịch sử, địa lí, chính trị, kinh tế, đất đai..., những lí lẽ đầy tâm huyết và cũng đầy thuyết phục. Tôi cũng không thể không xin góp một tiếng nói nhỏ.

Quá trình đô thị hóa là một quá trình chung, tất yếu, với những quy luật chung, đồng thời cũng là quá trình riêng, với những quy luật riêng của mỗi đô thị. Vậy thử nghĩ về quy luật đô thị hóa của Hà Nội xem sao, có gì độc đáo, khác biệt, tạo nên vẻ khác biệt, độc đáo không thể thay thế của nó, nhất là hiện nay khi ta đang muốn quy hoạch lại Hà Nội với ý đồ lớn và quy mô lớn chưa từng có.

Có thể như thế này chăng: một đặc điểm nổi bật của quá trình đô thị hóa Hà Nội là Hà Nội được hình thành, từ ban đầu, và trong suốt quá trình lịch sử, bằng một quá trình hội tụ văn hóa rất độc đáo, rất tập trung, và lâu dài. Ai cũng

biết Thăng Long - Kẻ Chợ - Hà Nội trước tiên đã được hình thành bằng con đường hội tụ các làng nghề, vốn rất đặc sắc ở một vùng trung tâm của Bắc Hà. "Ba mươi sáu phố phường" (36 chỉ là một cách nói ước lệ để chỉ số nhiều, thật ra có đến hàng trăm phố phường, tôi đã thử đếm rồi) là một dấu vết sâu đậm của quá trình ấy, còn đậm không chỉ trong tâm tưởng mà cả trong đời sống thực tế cho đến tận ngày nay. Hội tụ làng nghề đương nhiên là hội tụ kinh tế. Nhưng ai cũng biết, làng nghề, vốn bắt đầu (và tồn tại lâu dài) theo phương thức thủ công, tức lấy sự khéo léo, tinh xảo, cả tâm hồn người thợ, tài hoa của họ, thậm chí cả chất nghệ sĩ tiềm ẩn tích tụ lâu đời trong họ, nên cũng là văn hóa, thậm chí là văn hóa theo nghĩa mộc mạc mà gốc gác, sâu xa nhất của văn hóa. Hà Nội là hội tụ văn hóa, đó là một điều cần khẳng định và đặc biệt nhấn mạnh, đặt lên hàng đầu trong mọi suy tính về Hà Nội. Kỉ niệm 1000 năm Thăng Long, chúng ta nhắc đến Lí Thái Tổ với tầm nhìn chiến lược có tính đột phá của ông, quyết rời rừng núi kín đáo mà chật hẹp Hoa Lư, ra đứng hẳn ngang giữa đồng bằng sông Hồng trống trải, đối mặt với không gian mới rộng mở, chấp nhận thách thức mới để tìm cơ hội phát triển mới cho dân tộc. Yếu tố địa-chính trị-quân sự trong quyết định dũng cảm này thật vĩ đại. Riêng tôi,tôi còn muốn nghĩ thêm đến một khía cạnh nữa, có thể cũng quan trọng không kém: Ra Thăng Long, cũng là Lí Thái Tổ muốn đến đứng tại trung tâm của vùng văn hóa Việt lâu đời nhất và đặc sắc nhất, Việt nhất. Thậm chí rất có thể phương diện văn hóa này nằm ở vị trí then chốt trong quyết định lớn của ông, là cái nền của những phương diện khác được tính toán kia. Một trong những đấu ấn đậm nét nhất của triều đại Lí, rồi đến Trần, là ý thức mạnh mẽ về việc xây dựng một nền móng tư tưởng văn hóa độc lập cho dân tộc, tạo động lực cơ bản cho một thời đại mới của dân tộc, thời đại phục hưng và phát triển độc lập hùng cường sau 1000 năm Bắc thuộc. Không phải ngẫu nhiên mà chính trong thời kì này, đạo Phật, vốn được du nhập rất sớm vào nước ta, cả vài thế kỉ trước công nguyên, và ở tại trung tâm Luy Lâu vào loại lớn nhất Đông Nam Á thời bấy giờ, tức chính vùng Bắc Ninh với nhiều làng nghề đặc sắc vừa nói trên kia, đã được tổ chức nghiên cứu, Việt hóa, đậm đà nhất, một sự tìm tòi căng thẳng, vừa uyên bác vừa thực tế, kết hợp triết lí Phật giáo với văn hóa truyền thống Việt vốn có từ Hùng Vương. Lí Thái Tổ vốn từng là một người học trò chăm chỉ tại một ngôi chùa Phật bên Bắc Ninh... Nghĩa là nếu quyết định định đô Thăng Long là một quyết định chính trị, thì đó thật đúng ra là một quyết định chính trị-văn hóa, văn hóa-chính trị; nếu Hà Nội là trung tâm chính trị của cả nước thì đó là một trung tâm chính trị-văn hóa, văn hóa-chính trị. Khởi đầu là vậy, quá trình là vậy, quy luật là vậy, nay cũng là vậy...

Chất văn hóa ấy, với tất cả chiều sâu lâu đời và tinh tế, thấm sâu trong mỗi con người Hà Nội, không khí Hà Nội, mọi sinh hoạt Hà Nội, trong cái gọi là "chất Hà Nội" - cũng như "chất Hội An" vậy - riêng có và không gì thay thế được. Và văn hóa thì, thường vậy, vừa to lớn vừa được biểu hiện trong những thực thể rất nhỏ nhoi, rất ít được chú ý, rất dễ bị bỏ qua, thường khi mất đi rồi mới chợt thấy, chợt nhận ra, nhận ra thì không còn nữa rồi, mới hay rằng nó là quý biết bao, vô giá, chẳng tiền của nào và chẳng bao giờ mua lại được nữa...

Vậy mà, cũng phải nói thật điều này thôi, hình như trong quản lí Hà Nội lâu nay ta lại quá ít chú ý điều này, ít chú ý nhất, quá hời hợt, cả bừa bãi nữa trong các quyết định của mình, quyết định xóa bỏ, "giết chết" cái này, để cho tồn tại cái kia, phát triển cái nọ, tùy tiện, vội vã, mà lại rất quyết đoán! Chẳng hạn, cũng xin nói luôn một lần cho xong, quyết định xóa bỏ hàng rong trên các đường phố Hà Nội "để cho Hà Nội sạch sẽ, tinh tươm, văn minh hơn", người ta bảo vậy. Quả thật tôi không biết là "văn minh" nào? Hàng rong, thậm chí ngồi xổm trên vỉa hè ăn hàng rong là một nét văn minh của Hà Nội, mất đi rồi mà xem, Hà Nội sẽ mất đi một cái gì đó rất Hà Nội, rất Thạch Lam, rất Nguyên Tuân, rất Vũ Bằng, rất Phái... Có hàng trăm ngôi nhà cao đến bảy tám chục tầng đang định xây để đua đòi với thiên hạ cũng chẳng thay thế được đâu. Những quầy sách bé tí bên bờ sông Seine là một nét văn minh không gì thay thế được của Paris, vô cùng đáng yêu và vô cùng văn hóa của Paris. Tôi cũng đã từng tận mắt nhìn thấy các hàng rong bán đủ thứ từ vật lưu niệm cho đến quần áo của người Hoa ngay trên hè phố New York, những xe hán hàng rong của người Việt trên đường phố Washington DC, không xa tòa Bạch Ốc... Ta muốn dọn hết cho văn minh hơn họ chăng?...

Những năm qua cũng đã diễn ra một cuộc tàn phá dữ dội các làng nghề truyền thống nổi tiếng quanh Hà Nội, cả các chùa chiền lâu đời, đẹp đến mê hồn, và là nơi tích tụ lịch sử, văn hóa, tư tưởng của hàng nghìn năm văn minh Việt. Một trong những lực lượng đã tấn công và đang tiếp tục tấn công, đến mức hầu như chắc chắn sẽ tiêu diệt hẳn các di tích ấy là các khu công nghiệp hiện đại đang liên tục và hỗn hào mọc lên như nấm. Hà Nội sẽ là một Hà Nội như thế nào, sẽ còn gì là Hà Nội, với một Hà Nội đang mở rộng ra mênh mông, trên chính những vùng văn hóa cổ xưa ấy, để thành một trung tâm kinh tế, một trung tâm công nghiệp hiện đại? Sao Hà Nội lại đi đua công nghiệp hóa với Thành phố Hồ Chí Minh? Hình như còn định đua cả về nhà cao nhất nước và dân số đông nhất nước nữa kia.

Những người có trách nhiệm và có quyền đối với Hà Nội nên nhớ rằng Hà Nội, Hà Thành, Tràng An mà mình đang lãnh trách nhiệm trước lịch sử, cả với

cha ông nghìn năm trước và con cháu bao thế hệ sau, có một chỗ mạnh không ai bì được là sự thanh lịch. Và thanh lịch là biết sang trọng mà không đua đòi. Không huênh hoang. Không cần to lớn, bề thế. Và nhất là trong sạch. Tôi biết anh bạn tôi, người lãnh đạo đêm đêm vẫn thao thức vì Hội An, là một người trong sạch đến mức có người bảo anh ta hơi "gàn"!

Có ai đêm đêm trằn trọc vắt tay lên trán để lo đến sự mất còn của những cái rất nhỏ nhoi mà trường cửu vô giá của Hà Nội trong những toan tính lẹp rộng nhỏ to của Hà Nội hôm nay?

Ở HÀ NỘI NHỚ HÀ NỘI

Từ Huy

Ngồi trước hồ Tây mà nhớ hồ Tây. Ở trong gió hồ Tây, trong hơi nước hồ Tây, mắt tắm trong sóng hồ Tây, mà nhớ hồ Tây.

Hoàn toàn không giống như người du khách của Nguyễn Bính, đến xóm Ngự Viên tiêu điều của hiện tại để nhớ về Ngự Viên huy hoàng trong quá khứ.

Mà đây là một nỗi nhớ đi trước nỗi nhớ? Nỗi nhớ đến quá sớm? Dự cảm về nỗi nhớ? Biết gọi như thế nào cho đúng? Đây chính là cái cảm giác đã từng xuất hiện vài lần trong đời: cảm giác về một hiện tại sắp trở thành quá khứ, hay đang trở thành quá khứ. Cảm nhận về tính chất quá khứ của hiện tại. Cái cảm giác xuất hiện khi ngồi đối diện một người bạn và biết rằng khoảnh khắc này khó còn có thể tái lặp trong một khoảng thời gian chưa thể xác định được. Một cái gì bóp nghẹt trí não khi đôi mắt ghi lại dáng hình của người ấy, tai ghi lại giọng nói, và đồng thời biết rằng giọng nói đó, dáng ngồi đó đã trở thành kỉ niệm ngay khi đang được nắm bắt. Quá khứ vắt qua hiện tại. Quá khứ nằm trong lòng hiện tại.

Đó là khi một quyết định biến mất được thực hiện. Biến khỏi một thành phố. Điều đó chẳng có gì đặc biệt. Lại càng chẳng có gì đặc biệt khi mà người ta từng biến mất ngay khi còn đang tồn tại trong thành phố đó. Hugo đã từng miêu tả việc Paris nuốt chửng Jean Valjean vào cái bụng khổng lồ của nó như thế nào. Jean ở đó, nhưng không ai biết đến ông cả; ngay cả người sống bên cạnh ông, người mà ông hết mực yêu quý, nàng Cosette xinh đẹp ấy, cũng không biết ông thực sự là ai; thế thì khác nào ông đã biến mất khỏi đó. Trong trường hợp này, ranh giới giữa tồn tại và biến mất rất mơ hồ.

Giờ đây hẳn nhiên Paris đã là quá khứ. Nhưng ngay lúc đó, khi thả bộ dọc sông Seine cùng cô bạn gái mắt xanh, hay khi chạy dọc Lối đi xanh (Coulée verte) được bao bọc bởi các luống hoa hồng vàng trắng đỏ với nhiều gam khác nhau xen cùng vô số loại hoa khác, hay khi lắng nghe tiếng chân mình dạo hờ khúc nhạc hẫng trên đám lá rụng ở một góc khuất vắng trong vườn Luxembourg cùng người bạn văn chương, rồi khi cùng một người bạn khác ngắm các màu sắc

không ngừng biến đổi trong rừng Fontainebleau, Paris cũng đã là quá khứ rồi. Những hạt của quá khứ trộn lẫn không khí phủ tràn màng phổi.

Hà Nội cũng bắt đầu trở thành quá khứ. Hồ Tây có vẻ rộng hơn và gió hồ bắt đầu mang theo thông điệp rõ rệt hơn. Những vỉa hè hở hoác, nứt toác - triệu chứng của căn bệnh hình thức hay hậu quả của những mánh lới kiếm tiền thời hiện đại - kể lể với những gót giày về bao vết thương của chúng. Thành phố ngàn năm có xá chi mấy cái vỉa hè vài ngày tuổi. Có ai hỏi xem những vỉa hè ấy, chúng muốn gì; có ai hỏi xem Hà Nội muốn gì khi quyết định xây dựng nhà này ở đây, nhà nọ ở kia, khi quyết định quét vôi, sơn tường cho phố cổ? Nếu người ta hỏi Hà Nội để biết nó muốn gì thì có lẽ thủ đô này đã có một diện mạo khác, có lẽ các đường phố của Hà Nội đã không biến thành sông suối mỗi độ mưa về. Hình như người ta quên rằng Hà Nội có một tâm hồn. Hà Nội cũng là một chủ thể. Hà Nội có tâm tư nguyện vọng của mình. Mà để tri nhận một tâm hồn, nhất thiết phải có một tâm hồn.

Hồ Tây vẫn khoáng đạt. Cái khoáng đạt của tự nhiên mà con người chớ lòng xóa bỏ nổi. Nó mang lại cảm giác thông thoáng cho toàn thành phố. Gió hồ cố gắng xua đi cái ngột ngạt oi bức khói bụi tích tụ trên bầu khí quyển đặc thù của Hà Nội. Hồ Tây khác hồ Gươm. Hồ Gươm tĩnh như một biểu tượng bị sử dụng. Hồ Tây tự do và tự nhiên, cho dù cách bài trí của hệ thống đường viền hồ càng ngày càng tước đoạt mất vẻ tự nhiên của nó, con người chỉ biết mình muốn gì, không cần biết hồ muốn gì. Hồ Tây cùng sông Hồng thanh lọc cho Hà Nội, giữ cho Hà Nội tính chất phơi phới. Hơn thế, chúng còn áp đặt sự hiện diện của nước. Hẳn rồi, vì với sông Tô Lịch hay với một số hồ khác, người ta tránh nhắc đến nước. Mức độ ô nhiễm khiến người ta thà đừng nhắc đến nước của những nơi đó. Sự hiện diện của nước vốn là một cái gì quan trọng trên xứ sở lắm sông suối, nhiều ao hồ và hàng ngàn kilômet bờ biển này. Hồ Tây và sông Hồng nhắc cho Hà Nội nhớ rằng dù sao nước vẫn còn đó.

Đang ở Hà Nội mà nhớ một số người Hà Nội/người sống ở Hà Nội. Những người can đảm trong lặng lẽ. Những con người thua thiệt. Nhưng không phải thua thiệt vì hèn kém. Trái lại, sức mạnh của họ là ở đó: chấp nhận thua thiệt để bảo vệ nhân cách, để chống lại sự biến mất ồ ạt của những giá trị truyền thống và những giá trị nền tảng của đạo đức xã hội. Họ cưỡng lại cái dòng chảy xiết của sự băng hoại tưởng chừng như không thể nào cưỡng nổi. Hẳn nhiên, sẽ tốt lơn, nếu họ vừa chống lại được cơn triều cường của sự suy thoái đó, vừa không bị thua thiệt. Nhiều tài năng ở Hà Nội đã và đang biến mất dưới gánh nặng của cuộc mưu sinh, biến mất ngay chính trong lòng Hà Nội. Có những người thành đạt trong chính sự lãng phí tài năng của họ. Thành đạt và sự phát triển tài năng

không hẳn đi đôi với nhau, trong thời này và ở nơi này. Chỉ với một khoảng cách cần thiết và một quãng lặng cần thiết trong đêm là có thể nghe rõ sự sự thất thoát ở cấp độ báo động của nguồn năng lượng trí tuệ vốn rất dồi dào ở Hà Nội. Thất thoát ngay trong lòng Hà Nội. Khắp mọi lĩnh vực, dưới nhiều hình thức, các nguồn năng lượng đang bị lãng phí. Đang biến mất.

Ở Hà Nội mà nhớ những người Hà Nội/người sống ở Hà Nội kiên quyết không đầu hàng hoàn cảnh. Họ cố gắng để bảo vệ năng lực của mình, tránh để mình bị lãng phí, dù thường khi không dứt được cảm giác vô vọng. Và những người kiên quyết sử dụng năng lượng của mình cho hoài bão và lí tưởng. Những người nỗ lực để tạo ra một thực tế khác, thực tế như họ mong muốn. Những người hành động cho các mục tiêu tiến bộ, chấp nhận trả giá. Trả giá đôi khi đồng nghĩa với biến mất, ví dụ như biến mất khỏi hệ thống, hay bị buộc biến mất khỏi cuộc sống tự do bình thường. Nhưng sự biến mất của những người này có khả năng đảm bảo cho sự hiện diện của họ. Cùng với việc biến mất, họ dành cho tương lai một cơ hội. Vì sự biến mất cũng có thể được bảo tồn như bất kì một sự vật hiện tượng nào trong đời sống.

Từ cửa kính của cà phê ven hồ, nhìn mặt nước lặng im, tự hỏi rằng đã bao giờ tồn tại một cách thực sự ở thành phố này. Hay những năm tháng chẳng qua cũng chỉ là một cuộc biến mất dài dằng dặc. Biến mất ngay khi đang tồn tại. Cũng giống như phố Hàng Đào hoàn toàn biến mất dưới chồng chất những đống hàng Trung Quốc rẻ tiền. Nếu người ta quan tâm đến việc phố Hàng Đào muốn gì thì chắc nó đã không phải khoác lên mình cái bộ mặt hạ đẳng của hàng Tàu dởm. Nỗi buồn của một con phố ở trung tâm của thủ đô ngàn năm tuổi, nỗi buồn ấy cũng biến mất như bản thân con phố ấy, biến mất như những phiên chợ vùng quê cũng chồng chất hàng Tàu chất lượng kém. Một quá trình trở thành quá khứ đang bắt đầu. Liệu có đến ngày rồi tất cả sẽ chỉ còn là quá khứ? Liệu có đến ngày xứ sở này cũng sẽ chỉ còn là quá khứ trong hoài niệm của một số người có ý thức về sự vong bản? Vậy ở lại hay biến mất khỏi một thành phố còn có ý nghĩa gì?

Ở Hà Nội mà nhớ đến Vinh. Vinh thì lại là chuyện khác. Biến mất khỏi Vinh là một điều không dễ. Dù không có mặt ở đó cũng khó có thể gọi là biến mất. Phải chăng vì ở đó có ngôi nhà của ba mẹ, ngôi nhà của chính mình? Phải chăng vì lúc nào cũng có thể trở về đó? Ở lại hay rời bỏ thành phố nhỏ ấy cũng không có ý nghĩa gì: không thể biến mất hoàn toàn khỏi nơi đó. Goethe nói: "Nơi tôi cảm thấy mình có ích, đấy sẽ là tổ quốc của tôi". Và Marcel Brion đã bình luận về câu này: "Chủ nghĩa yêu nước của Goethe thật đẹp biết bao". Hẳn rồi. Vinh có nằm ngoài logic này không? Ở lại Vinh, rất có thể sẽ thành ra vô

ích, song đi khỏi Vinh lại chưa hẳn đã là không có ích cho nó. Ở Vinh, việc hất thoát năng lượng trí tuệ hầu như không khiến ai phải chạnh lòng. Có vẻ như Vinh chấp nhận nhiệm vụ xuất khẩu chất xám của nó. Thành phố Vinh chưa bao giờ đặt câu hỏi: Vinh sẽ có diện mạo như thế nào nếu nó sử dụng cược nguồn nhân lực mà nó cung cấp cho các thành phố lớn?

Khó lòng biến mất khỏi Vinh. Bởi lẽ đi ra khỏi Vinh là để trở về với nó, dưới hình thức này hay hình thức khác.

Ba trăm kilômet từ Vinh ra Hà Nội, những con tàu nối kết mười sáu năm đứt đoạn, mười sáu năm lỗng giữa hai lần vào thu. Thu là một đặc sản của Hà Nội. Uống mùa thu cho đến tận đáy li cà phê Tây hồ, uống cả cho những lúc rồi sẽ thiếu mùa thu.

Đang ở trong lòng Hà Nội đã cảm thấy nhớ *những phố dài xao xác heo may.*

TƯ DUY KHÔNG GIAN HAI CHIỀU TRONG MĨ THUẬT DÂN GIAN VIỆT

Phạm Trần Lê

Không gian hai chiều đã từng một thời độc tôn trong thế giới mĩ thuật cổ đại và gắn liền với những giá trị nhân văn sâu xa từ trong tiềm thức con người.. Bài viết này đưa ra một số phác họa các giá trị văn hóa của không gian hai chiều, mối quan hệ mật thiết với sự phát triển của các cộng đồng, và sự cần thiết của việc bảo tồn thế giới quan dân gian này trong bối cảnh hiện đại.

Khai niệm và ý nghĩa của tư duy không gian hai chiều trong mĩ thuật

Khi người cổ đại khởi đầu việc sáng tạo mĩ thuật với những hình vẽ trên vách hang động, họ đã sử dụng không gian hai chiều. Trong không gian đó, chiều sâu của sự vật không được lưu ý tới, hay nói đúng hơn là không được biểu đạt một cách chính xác. Các vật thể ở xa thường được vẽ phía trên các vật thể ở gần, nhưng kích cỡ của chúng vẫn tương đương nhau thay vì tỉ lệ theo vị trí trong tranh.

Lối vẽ không gian ba chiều một cách chính xác xuất hiện trong các bức tranh của phương Tây từ khá sớm, có lẽ là phổ biến ngay sau thời kì Mosaic. Ở Nhật, thế giới quan ba chiều trở nên phổ cập trong tranh có lẽ từ thế kỉ XIX, khi các nghệ sĩ như Hokusai hay Hiroshige ít nhiều chịu ảnh hưởng từ phương Tây. Tuy nhiên, cũng như người Trung Quốc, các nghệ sĩ dân gian Nhật biết tả bóng cho các tình tiết trong tranh từ khá sớm. Tuy toàn bộ bức tranh vẫn mang nặng tính không gian hai chiều, nhưng bóng mờ vẫn phát huy hiệu quả, giúp làm nổi bật hình khối của các chi tiết, nhân vật trong tranh. Khác với Nhật và Trung Quốc, hội họa dân gian cổ Việt Nam vận dụng rất ít không gian ba chiều.. Các nghệ nhân Việt cổ thậm chí hầu như không có ý thức cố gắng tả bóng để làm nổi bật hình khối các vật thể trong tranh. Trái lại, họ tìm cách phẳng hóa sự vật. Những sự vật vốn dĩ không phẳng trong đời sống, khi vào hình họa được cách điệu hóa để trở nên phẳng một cách hợp lí theo ý thức

thẩm mĩ của người sáng tạo. Biểu tượng chim lạc trên các mặt trống đồng cổ là một ví dụ.

Tư duy không gian hai chiều trên bề mặt trống đồng cổ, trong tranh dân gian Đông Hồ, và tranh Hàng Trống ngày nay là những di vật phản ánh một dòng chảy có cội nguồn sâu xa, và có thể phần nào phản ánh một số tố chất trong tâm hồn người sáng tạo.

Thứ nhất, do không được mô tả hình khối cùng những góc khuất nên tất cả các sự vật trong tranh dễ gây cảm giác bị trưng bày trọn vẹn trước ánh sáng. Nếu tay nghề không cao, hình họa sẽ dễ bị trơ cứng. Do thiếu bóng mờ nên mọi nét trở thành rạch ròi, sắc cạnh. Những đặc thù này đòi hỏi ở người nghệ nhân tính chính xác của nét và khả năng điều phối linh hoạt trong bố cục. Mỗi nét là một câu trả lời thẳng thắn dứt khoát, có hoặc không. Ở đây không có chỗ cho những bóng mờ với vai trò làm mềm hóa ấn tượng về vật thể, giúp hòa hiệp với mắt nhìn của người xem.

Thứ hai, việc không mô tả hình khối sự vật cũng có nghĩa là người nghệ nhân bớt bị ràng buộc vào ý thức cố gắng mô tả hiện thực một cách chính xác. Tùy vào mục đích, điều này có thể tốt, cũng có thể không tốt. Nếu mục đích của người nghệ sĩ là biểu đạt tình cảm hay quan niệm thẩm mĩ - những sự vật trừu tượng cao - thì việc cố gắng mô tả chính xác vẻ bề ngoài của sự vật rất có thể trở thành một gánh nặng, làm phân tán năng lượng và tư tưởng của người nghệ sĩ, ngăn cản họ tự do biểu đạt nội tâm sâu kín bên trong.

Lịch sử nghệ thuật hiện đại của phương Tây đã dạy chúng ta bài học về giá trị của tự do trong tư tưởng sáng tạo. Những người nghệ sĩ trường phái Ấn tượng đã tìm thấy tự do vì họ biết chối bỏ ý thức mô tả chính xác vẻ bề ngoài của hiện thực. Thay vào đó, họ tập trung vẽ những ấn tượng nhằm biểu đạt tình cảm chân thành của mình. Điều thú vị là, những nghệ sĩ Ấn tượng như Van Gogh hay Pissarro từng chịu ảnh hưởng sâu sắc từ tranh khắc gỗ Nhật Bản, mà một trong những điểm khác biệt lớn nhất của chúng với hội họa đương thời phương Tây chính là ở tính chất không gian hai chiều. Tư duy về không gian hai chiều chính là một trong những cầu nối mang đến sự tự do, phóng khoáng và tính chiêm nghiệm cô đọng sâu sắc trong hội họa phương Tây hiện đại. Sự chuyển hóa trong tư duy mĩ thuật này được minh chứng thuyết phục trong bức *Vũ điệu* (1910) nổi tiếng của Henri Matisse.

Lựa chọn không gian hai chiều là một cách để người nghệ sĩ từ bỏ thế giới nhìn thấy được trong hiện thực để đổi lấy khả năng tự do biểu đạt sự phong phú, phức tạp trong tâm tưởng mình. Cũng giống như ở bức *Vũ điệu* của Matisse, chúng ta có thể thấy rằng bức tranh Đông Hồ vẽ *Đám cưới chuột* không

bị ràng buộc bởi yêu cầu phải phân biệt giữa sự vật ở xa và ở gần, hoặc tính logic của hình họa khi quan sát từ một vị trí cố định nào đó. Không gian trong bức *Đám cưới chuột* là một không gian có tính trừu tượng cao. Nó không mô phỏng lại một không gian cụ thể trong hiện thực. Tính cách điệu cao, gợi nhiều hơn tả, khiến người xem dễ dàng liên tưởng tới một không gian xã hội, không gian văn hóa, thay vì một không gian vật thể nào đó.

Tương tự như vậy, ở các bức tranh thờ, ví dụ như tranh *Ngũ hổ*, không gian hai chiều rất phù hợp để biểu đạt cho không gian tâm linh có tính khái quát cao. Đây cũng chính là điểm tương đồng giữa tranh thờ Hàng Trống với tranh thờ ở những nền văn hóa tâm linh phát triển mạnh mẽ, như Ấn Độ hay Tây Tạng. Qua đó thì thấy rằng tư duy không gian hai chiều không hẳn đơn thuần là biểu hiện của sự lạc hậu về kĩ thuật, mà gắn liền với những giá trị tinh thần độc đáo riêng.

Đặc thù lịch sử và những giá trị nhân văn trong mĩ cảm người Việt cổ

Khi trình độ giao thương trên biển còn thô sơ, Việt Nam có thể coi là một vùng đất thiếu ưu đãi và bị cô lập với thế giới. Vùng đồng bằng sông Hồng khá bằng phẳng nhưng nhỏ hẹp. Điều này giới hạn quy mô của dân số cho tới tận thời kì lịch sử hiện đại. Dân số nhỏ, điều kiện tự nhiên thiếu ưu đãi, và giao thương kém phát triển là những nguyên nhân khiến quy mô sản xuất không lớn, nhịp độ lao động không cao. Đây có thể là lí do khiến những người thợ thủ công không phải chịu sức ép lớn trong công việc. Họ không phải vội vàng hoàn thành công việc, và cũng không nhất thiết phải tạo ra những sản phẩm có kiểu dáng đều tăm tắp để tối ưu hóa năng suất.

Có thể do ít chịu sức ép đòi hỏi phải nhanh chóng hoàn thành sản phẩm nên những người nghệ nhân Việt đã hình thành nên một thói quen khá phổ biến, đó là dùng họa tiết phủ kín các bề mặt thay vì tạo ra nhiều khoảng trống lớn xen kẽ. Biểu tượng rồng thời Lí là một trong những ví dụ điển hình. Đây là một trong những biểu tượng có tính đặc trưng nhất cho nghệ thuật cổ của người Việt. Khác biệt lớn của rồng thời Lí với biểu tượng rồng của các triều đại và quốc gia khác là ở tính phóng khoáng, cách điệu cao, và đặc biệt là ở thân rồng tràn lấp một cách thoải mái khắp bề mặt trang trí, cho thấy tinh thần người nghệ nhân ung dung và tự do sáng tạo theo ý thích của mình.

Thói quen trang trí tràn lấp trên bề mặt tác phẩm phản ánh những đặc thù riêng trong mĩ cảm người Việt cổ. Nó cho thấy người nghệ nhân quan tâm bình đẳng tới mọi điểm trên bề mặt tác phẩm. Điều này một mặt thể hiện ý thức cầu

toàn của người thợ, mặt khác nó cũng phản ánh đời sống tinh thần thongthả, không gấp gáp.

Thói quen trang trí lấp đầy mặt phẳng của người Việt cổ có đặc điểm khác với thói quen trang trí lấp đầy mặt phẳng của một số dân tộc khác, trong đó điển hình là các dân tộc Trung Á. Hoa văn của Trung Á nổi tiếng với những tiết tấu lặp đi lặp lại một cách chính xác. Họa tiết của người Việt cổ không có xu hướng này. Không có hai con chim lạc nào giống hệt nhau trên bề mặt tống đồng. Các điểm trên bề mặt trang trí có thể thoạt nhìn từa tựa như nhau, nhưng mỗi điểm tương ứng với một khoảnh khắc ngẫu hứng riêng. Tính ngẫu hứng này bị thui chột ít nhiều trong họa tiết đời Nguyễn, nhưng từ đời Lê - Trịnh đổ về trước được thể hiện khá mạnh mẽ.

Họa tiết trên nóc đình Thổ Tang ở Vĩnh Phúc là một ví dụ sinh động. Các cá thể phủ kín bề mặt trang trí, nhưng không có hai cá thể nào giống hệt nhau về thần thái, cử chỉ. Mỗi cá thể có tính cách riêng, và đều bình đẳng trong cơ hội biểu đạt tiếng nói của mình.

Họa tiết trang trí đình Thổ Tang được đề cập ở đây là một bức phù điêu, tức là một tác phẩm có tính ba chiều, nhưng đã bị áp đảo bởi mĩ cảm của không gian hai chiều. Có lẽ chỉ có không gian hai chiều mới giúp người thợ phản ánh được tinh thần cộng đồng bình đẳng và thoải mái mà chúng ta đã đề cập. Nếu tưởng tượng họa tiết đình Thổ Tang được sáng tạo thuần túy theo tư duy ba chiều, trong đó có những hình nhô ra làm điểm nhấn, và những mảng lùi vào làm nền phía sau, thì chắc chắn tinh thần được biểu đạt qua đám đông các nhân vật sẽ hoàn toàn thay đổi.

Thấm nhuần tư duy không gian hai chiều để bảo tồn văn hóa mĩ thuật truyền thống

Có những yếu tố tưởng như là hạn chế, thực ra lại là chất xúc tác cần thiết để tạo ra những giá trị quý báu lâu dài. Điều này không chỉ đúng trong mĩ thuật. Nền nghệ thuật sân khấu của người Việt cổ vốn bị hạn chế về đạo cụ. Người diễn viên thường xuyên phải diễn chay, dùng động tác chân tay để mô tả tình huống. Người nghệ sĩ có thể đang chèo thuyền, thoắt đã lên ngựa, chuyển cảnh chỉ đơn giản bằng một vũ đạo. Nhưng chính hạn chế đó lại tôn thêm tính phóng khoáng, đa nghĩa, và cô đọng cao cho tác phẩm.

Cũng tương tự như vậy, tư duy không gian hai chiều trong mĩ thuật dân gian Việt có thể vốn gắn liền với những hạn chế trong nhận thức do điều kiện khách quan. Nhưng nó cũng gắn liền với một hệ mĩ cảm độc đáo và quý giá. Tinh kết hợp với thô. Sự cô đọng có tính khái quát cao hòa trộn nhuần nhuyễn

với tinh thần cộng đồng giản dị và thoải mái tự do, đó là những giá trị nhân văn cổ truyền của tâm hồn Việt được ẩn chứa trong tư duy không gian 2 chiều.

Nhưng việc duy trì, nuôi dưỡng các giá trị văn hóa cổ truyền là một thách thức lớn, khi mà thế giới chúng ta đang sống biến đổi quá nhanh. Mọi cá thể đều phải chịu sức ép từ miếng cơm manh áo. Những người thợ thủ công cũng không là ngoại lệ. Họ luôn bị buộc phải hoàn thiện sản phẩm nhanh chóng, theo những kiểu mẫu cố định được chỉ định bởi thị hiếu thị trường. Đời sống tinh thần của con người trong cộng đồng cũng đang thay đổi. Người nông dân đang từ bỏ quê hương, đổ về thành phố tìm công ăn việc làm. Sức ép đô thị hóa đang biến các làng nghề thành những cụm nhà ống chen vai thích cánh. Người thợ ngày nay đang dần mất đi ý thức trân trọng và tự hào về cộng đồng. Chúng ta đang để mất đi những nền tảng cần thiết để nuôi dưỡng các giá trị văn hóa cổ truyền cơ bản. Để gìn giữ, nuôi dưỡng văn hóa truyền thống, nhất thiết phải bắt đầu từ việc bảo tồn các cộng đồng, đặc biệt là các làng nghề thủ công truyền thống.

Bên cạnh đó, việc nâng cao nhận thức và khả năng cảm thụ của con người đương thời đối với các giá trị mĩ thuật dân gian thật cần thiết. Nếu thiếu sự thấu hiểu và khả năng cảm thụ thì việc tu tạo cũng chẳng khác gì phá hoại. Càng cố gắng tu tạo thì lại càng hủy hoại nhanh chóng các di sản văn hóa lịch sử. Điều này đã và đang trở thành một hiện thực phổ biến khi người ta sửa chữa, làm mới một cách tràn lan các đền chùa, miếu mạo trên khắp cả nước.

Đã đến lúc phải nghiêm túc tìm lại văn hóa cội nguồn qua các tác phẩm mĩ thuật cổ. Bắt đầu ngay từ trống đồng. Tổ tiên chúng ta đã gửi gắm vào trống đồng tất cả những tri thức về mùa vụ, thiên văn, về mối quan hệ thiêng liêng giữa cá thể và cộng đồng, giữa con người với trời đất, tạo hóa. Nguồn tri thức đó của người xưa từ vài nghìn năm trước rất có thể sẽ vĩnh viễn không bao giờ được giải mã và khôi phục lại trọn vẹn nhưng chúng ta vẫn có thể cảm thụ được một cách sinh động qua bố cục tác phẩm. Nó là chùm chìa khóa mở ra những kho tàng lưu giữ mĩ cảm và tâm tư của người đi trước. Tư duy không gian hai chiều là một chiếc chìa khóa quan trọng như vậy.

NGHE TIẾNG MÕ CÁ

Lê Thiết Cương

Nhân bàn chuyện Đất và Nước, nhà văn Nguyên Ngọc kể: cái ngày mà Việt Nam được kết nạp vào Tổ chức ASEAN, ông Trần Văn Giàu bảo: lôm nay Việt Nam trở về ASEAN, chứ không phải là gia nhập ASEAN. Ai cũng hiểu, ông muốn nói đến cái nguồn gốc Nam Đảo, nguồn gốc Nước của người Việt cổ.

Có một sự băn khoăn tuy không mới nhưng rất thú vị của một số nhà nghiên cứu về mối liên hệ giữa hình nhà - thuyền trên mặt trống đồng với hình dáng các ngôi đình. Mà cũng đúng thật. Từ độ võng của bờ nóc, khoảng cách rất thấp giữa sàn và tầu mái. Phần lõm - khó hiểu nếu không nghe tên gọi của nó, ở ngay gian giữa của tòa đại đình được gọi là "lòng thuyền".

> Từ điều kiện lịch sử và hoàn cảnh xã hội để suy ra nghệ thuật thì thuận và đúng phương pháp nghiên cứu hơn, ví dụ như Lí, Trần lấy đạo Phật làm quốc đạo nên gốm Lí, Trần hay dùng hoạ tiết hoa sen chẳng hạn.
>
> Lẽ thường là toàn, trung rồi mới đến cận cảnh nhưng nhìn từ phía cái mõ để thấy đình, thấy làng, thấy nước thì cũng là một cách để tham khảo, vì ít nhất nó cũng giúp nghiên cứu "đa ngành" và "liên ngành" hơn.

Và thêm một băn khoăn nữa: phần lớn các ngôi đình ở miền Bắc đều treo một cái mõ bằng gỗ hình con cá. Trống, chuông, khánh thì đã đành nhưng mõ thì...? Mà tại sao mõ lại không phải là hình chim hay thú? Liệu cái mõ cá có liên hệ gì với cái gốc biển, gốc nước của người Việt cổ hay không?

Hiện nay ở một số địa phương, sông hay biển cũng vậy, sau khi quăng lưới, người ta vẫn vỗ tay, gõ mõ hoặc gõ vào mạn thuyền để gọi cá.

Đất cũng nước, làng cũng nước, lúa cũng nước, rối cũng nước. Trong bộ gõ của dàn nhạc rối nước vẫn sử dụng mõ cá. Rối nước 90% là của người Việt nhưng 10% vẫn bị nghi là xuất xứ từ bên Tầu, nhưng tôi nghĩ rằng ngược lại. Cái xuất xứ của rối nước (tức cái 10% ấy) là từ Nam Đảo. Cách tạo hình, cụ thể là bổ, gọt, khắc vạch, nhất là đẽo, rất thô, vụng, mộc không bao giờ là tinh thần

Trung Hoa cả, thậm chí là đối lập. Nó gần gũi với nghệ thuật điêu khắc của thổ dân các đảo ở châu Đại Dương.

Đừng xem mấy điêu khắc gia tốt nghiệp trường Mĩ thuật rồi về các đoàn rồi để làm con rối. Hãy xem mấy người nông dân ở các phường rối nước làm rối thì sẽ rõ hơn: phường Trần Sơn, Bình Phú, Thạch Xá (Hà Tây), phường Nguyên Xá (Thái Bình) và phường Nam Trấn (Nam Định).

Mấy sử gia ở Hà Nội cho rằng: người Nam Đảo sau khi vượt biển đến khu vực miền Trung Việt Nam, lên bờ nhưng không sống được vì đất ở đây hẹp, núi ra đến sát biển, người lại đông, nên họ đã bị đẩy ngược lên đến vùng Tây Nguyên. Cái vùng đất biệt lập hiểm trở không có người ở đã dung họ đến tận hôm nay. Đến ở mà không phải hòa nhập, không phải pha trộn, lại không có hàng xóm cho nên mấy tượng nhà mồ của các tộc người ở Tây Nguyên vẫn vậy, vẫn nguyên bản mấy nghìn năm, không thay đổi (thực ra thì vừa hay lại vừa dở) và nó rất gần với phong cách nghệ thuật điêu khắc của người thổ dân vùng biển.

Một bộ phận khác của người Nam Đảo sau khi cập bến vào vùng biển phía Bắc, họ lên bờ và bắt đầu một quá trình hòa nhập với đất mới, người mới, văn hóa mới và đó là cái lõi của nghệ thuật Việt. Nghệ thuật Việt là nghệ thuật làng (ý của Nguyễn Quân và Phan Cẩm Thượng), trong đó trung tâm là điêu khắc đình làng. Chính sự pha trộn này làm ra cái độc đáo. Nó không còn quá nhiều Nam Đảo như ở điêu khắc nhà mồ Tây Nguyên. Nó không Trung Hoa, không Cánh Đồng Chum, không Chăm, không Angkor, không Ấn Độ. Bao xung quanh toàn là những nền văn hóa lớn như vậy mà vẫn giữ được mình, vẫn thu được của người để làm thành của mình thì cũng lạ. Nên xin đổi lại cái trống đồng (bản sao) trưng bày ở trụ sở Liên Hiệp Quốc để đại diện cho nghệ thuật Việt về và thay vào đó là một cái mõ cá ở đình Mông Phụ thì cá biệt hơn rất nhiều. Càng vào cái thời hội nhập WTO như thế này thì càng cần độc đáo.

Nghệ thuật điêu khắc đình làng Việt Nam thế kỉ XVI, XVII, XVIII đẹp và riêng ở chỗ thô, mộc, vụng về, ngây thơ, tình cờ, dân dã, nhiều tình ít lí, gần gũi, không tinh xảo, kĩ lưỡng, chi li, cầu kì, khéo léo. Và không thể không nói đến một điểm nữa là sự khoẻ mạnh cả trên bề mặt hình thức lẫn sức mạnh bên trong. Một ngàn năm Bắc thuộc mà sau đó vẫn phát triển rực rỡ ngay và không hề có dấu ấn phương Bắc. Cứ xem dòng gốm hoa nâu đời Trần thì rõ. Sức mạnh của nghệ thuật Việt cũng là sức mạnh của người đi biển, người vùng biển. Nó chắc khoẻ, dẻo dai, ham sống, dễ thích nghi, lạc quan. Đó là sức mạnh của nước, giống như nước, yếu mà mạnh, mềm mà cứng. Nó tiềm ẩn, lưu truyền trong con người Việt và nghệ thuật Việt.

Trở lại câu chuyện cái mõ cá. Nó được tạc từ nguyên một thân cây (tượng ở đảo Bali - Indonesia phần lớn làm kiểu này) giống như cái thuyền độc mộc, khá to và nặng, treo cố định ở đình. Gõ vào vẫn kêu nhưng ít ai dùng, có lẽ v nó đẹp quá. Còn người đóng thế là anh mõ, thằng mõ sẽ đi rao khắp làng tên xóm dưới mỗi khi làng có việc để gọi bà con ra đình hội họp. Đình dù có bao nhiêu chức năng đi nữa thì nơi tụ họp của dân làng vẫn là chức năng đầu tên. Qua cái mõ cá sẽ nhìn thấy sự ra đời của đình rõ hơn. Có người, có làng l tự nhiên có đình, dù bây giờ chỉ còn nhìn thấy những ngôi đình Mạc như đnh Thổ Hà (xã Vân Hà, huyện Việt Yên, tỉnh Bắc Giang), đình Chu Quyến (xã Chu Minh, huyện Ba Vì, Hà Nội) v.v... Không phải đợi đến khi có lệ thờ thnh hoàng làng thì mới có đình.

Thế là cá đã hóa thân thành người. Trước kia thì người gõ mõ gọi cá, còn nay cá lại gọi người. Và không chỉ gọi, cái mõ cá còn nhắc người Việt nhớ đến cái gốc biển của họ, gốc Nước của họ.

CẦN SÁM HỐI

Lê Thiết Cương

Hồi còn trong bộ đội, nhờ có hoa tay pha mầu, một lần tôi được thủ trưởng đơn vị gọi lên giao trọng trách: sơn tút lại cái chân giả của ông. Cái chân bằng gỗ lâu ngày đã bong tróc gần hết lớp sơn phủ, cùng những long-đen, chốt hãm và ốc vít bị hoen gỉ sắp hỏng. Tôi hí húi vừa làm vừa nghe ông kể, câu được câu chăng. Trận đánh ác liệt ở Khe Sanh năm 1968 đã cướp đi của ông một phần cơ thể. Chiều cuối năm, mưa phùn gió bấc, thủ trưởng của tôi muốn sửa sang lại hình thức đôi chút trước khi về quê ăn Tết và sau đó thì nghỉ hưu hẳn. Tôi lộ thoáng ngạc nhiên, ông bảo: *Tuổi thì cao, mỗi khi trở trời vết thương cũ thức dậy hành hạ, vá lại gân cốt đã nhão, súng đạn đã buồn.* Sau khi hoàn thành công việc, ông thưởng tôi một điếu thuốc lá Sông Cầu. Thấy ông vui vui, tôi lấy hết can đảm hỏi một câu mà tôi để bụng đã lâu:

- *Thưa thủ trưởng, thủ trưởng có dũng cảm thật không ạ?*

- *Cả nước mình dũng cảm.* Ông trả lời câu hỏi của tôi với một thái độ rất khó kể lại chính xác. Nó hao hao cách trả lời những câu nửa hỏi, nửa chào kiểu như "Bác đã đi làm về đấy ạ?". Thế thôi.

Yêu nước thì đương nhiên rồi. Nước như cha mẹ, có ai lại không yêu cha mẹ đâu. Nhưng lòng dũng cảm thì đúng là một thứ đặc sản đã tạo nên chiến thắng của hai cuộc chiến tranh vệ quốc vĩ đại của dân tộc ta trong thế kỉ XX: cuộc chiến tranh chống Pháp và chống Mĩ.

Ấy thế nhưng ta bỗng giật mình khi chợt nhận ra rằng phần lớn những chiến sĩ, phóng viên cầm máy ảnh của chúng ta trong hai cuộc chiến tranh đã gần như không làm được gì đáng kể. Thế mạnh đặc thù của nhiếp ảnh là tính chân thực, thời điểm và nóng hổi đều không được tận dụng. Các phóng viên ảnh chiến tranh của chúng ta có thừa lòng dũng cảm nhưng lại thiếu một quan niệm chuẩn xác về nhiếp ảnh. Họ đã bỏ lỡ, đã tự đánh mất, đã lãng phí một cơ hội ngàn vàng là được sống, được có mặt và được làm việc ngay trong lòng của hai cuộc chiến tranh đó. Nếu có thì chỉ nên nhắc đến một người, đó là phóng viên ảnh, liệt sĩ Lương Nghĩa Dũng. Tiếc rằng những người hiểu đúng về

nhiếp ảnh như anh quá ít. Cũng còn vài ba bức ảnh nữa khá có tiếng nhưng toàn chụp cảnh dẫn giải tù binh, có nghĩa là sự kiện đã bị nguội mất.

Trong khi ngược lại có biết bao phóng viên ảnh của tất cả các hãng thông tấn hàng đầu thế giới đã triệt để khai thác cơ hội đó. Rất nhiều những tên tuổi lớn đã phát lộ từ đây. Rất nhiều những tác phẩm đã đi vào lịch sử của nhếp ảnh thế giới.

Cái kim đồng hồ không thể quay ngược chiều. Cái sai lầm về quan niệm nhiếp ảnh của một thế hệ phóng viên chúng ta không thể sửa chữa được. Một khoảng trống lớn trong lịch sử nhiếp ảnh Việt Nam mãi mãi sẽ không bao giờ có thể lấp kín.

Những bức ảnh chụp thời khắc lịch sử của ngày chiến thắng đều là ảnh giả. Tấm hình quen thuộc có cảnh các chiến sĩ phất cờ reo hò trên nóc hầm sở chỉ huy chiến dịch Điện Biên Phủ của De Castrie vào lúc 5h30' chiều 7.5.1954và bức hình chiếc xe tăng đâm đổ cánh cổng sắt của dinh Độc lập hồi 11h30' sáng ngày 30.4.1975 đều là những bức ảnh được sắp đặt lại để chụp. Điện ảnh thì có phim tài liệu và phim truyện nhưng nhiếp ảnh thì không thể chấp nhận ảnh-truyện được.

Biết bao xương máu của cha anh chúng ta đã đổ. Biết bao người đã chết (trong đó có cả những phóng viên ảnh) để rồi hai khoảnh khắc huy hoàng đó đã không được các phóng viên ảnh của chúng ta bấm máy đúng lúc.

Tác phẩm của Edward T. Adams đoạt giải Pulizer năm 1969 chụp tướng ngụy Nguyễn Ngọc Loan đang chĩa súng vào thái dương của một chiến sĩ liệt động trên đường phố Sài Gòn tháng 2 năm 1968 có thể nói lên rất nhiều điều mà các loại hình nghệ thuật khác không thể làm thay nó được.

Sự tàn khốc của chiến tranh thì khó có bức ảnh nào vượt được bức ảnh của Nick Út chụp Kim Phúc đang kêu "Nóng quá. Cứu tôi với" tại Trảng Bàng tháng 8 năm 1972. (Giải Pulitzer năm 1973).

Không thể liệt kê ra hết những tác phẩm như thế. Tất cả chúng đều được chụp bằng ống kính 50mm hoặc 35mm, có nghĩa là người chụp và đối tượng gần nhau trong gang tấc. Một câu chuyện sau mang tính biểu tượng.

Tất cả các phóng viên ảnh phương Tây trước khi ra chiến trường đều tự hàn ống kính tiêu cự 35mm vào thân máy ảnh. Họ muốn gắn chặt họ với không khí của máu lửa, súng đạn và sinh tử. Giống như phi công Nhật trong thế chiến thứ hai trước giờ xuất kích đều vứt dù ra khỏi máy bay.

Bức ảnh chụp vết đạn xuyên thủng chiếc máy ảnh Nikon-F treo ở triển lãm *Hồi niệm* tại Hà Nội tháng 3 năm 2000 có thể coi là logo cho nghề phóng viên ảnh chiến tranh. Họ yêu nghề, họ dũng cảm và quan niệm đúng về nghề.

Đối với nhiếp ảnh, nghệ thuật của thời khắc thì không bao giờ tồn tại khái niệm sám hối.

Trong khi đó thì cuốn lịch sử bằng hình ảnh Việt Nam 30 năm chiến tranh 1945-1975 rất đồ sộ nhưng hầu hết chỉ là những bức ảnh... gần như ảnh thôi. Ngoài chiến trường thì toàn là hành quân qua suối, qua rừng, tải đạn, đọc thư nhà, chải tóc bên công sự, nghỉ ngơi cười đùa sau một trận đánh. Ở hậu phương cũng vậy, nào là ảnh dẫn giải tù binh, lau súng, sẵn sàng chiến đấu, rửa chân tay bên cạnh xác máy bay, đào công sự, v.v. Ảnh chiến tranh mà lại nguội như vậy thì có nên gọi là ảnh không? Đương nhiên, cùng với những loại hình nghệ thuật khác, nhiếp ảnh giai đoạn đó cũng đã góp phần động viên tinh thần quân dân hăng say học tập, lao động, sản xuất và chiến đấu giỏi. Nhưng đó không phải là chức năng chính của nhiếp ảnh. Nói cách khác, nhiếp ảnh đã làm tốt việc phụ, còn việc chính là ghi nhận, là lưu giữ những thời khắc anh hùng trong hai cuộc chiến tranh vĩ đại của dân tộc thì nhiếp ảnh Việt Nam lại không làm được.

Cũng có thể hiểu rằng, các phóng viên ảnh đã cố gắng hết sức nhưng lại bằng một quan niệm nhiếp ảnh sai lầm, đầy tinh thần bố trí, sắp đặt nên đã làm méo mó hiện thực, đã làm giả hiện thực. Các nhiếp ảnh gia thời đó đã quá chú trọng đến yếu tố "đẹp" thông qua các kiểu bố cục, ánh sáng, dáng đi, thế đứng cầu kì mà quên mất tính chân thực, tính thời điểm là bản chất của nhiếp ảnh và đó mới chính là căn cốt tạo ra "cái đẹp" của nhiếp ảnh.

Thật đáng tiếc khi cái quan niệm nhiếp ảnh sai lầm đã nhắc ở trên không nhưng không chấm dứt vào tháng 4/1975 mà vẫn tiếp tục tồn tại và dai dẳng sống đến tận hôm nay, nó vẫn ngự trị ở trong não của các nhiếp ảnh gia bất kể già trẻ.

Năm ngoái, Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam tổ chức cuộc triển lãm chuyên đề về thời bao cấp. Sau một năm tổng kết có đến hai vạn lượt người tới xem. Đó là triển lãm rất thành công *nhưng phần yếu nhất của triển lãm này chính là phần hình ảnh*. Không phải là Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam không chú ý đến hình ảnh mà thực ra thì có chú ý, có cố gắng cũng vô ích vì các nghệ sĩ nhiếp ảnh trong giai đoạn này chỉ chụp những phong cảnh nhàn nhạt, đèm đẹp chung chung thôi. Đối với họ, hình ảnh về cuộc sống, con người, về những cái diễn ra hằng ngày thì lại không đáng chụp, không phải là ảnh và không đẹp. Thế là lại một lần nữa "không thể sám hối", một lần nữa nhiếp ảnh Việt Nam lặp lại cái khuyết điểm không thể sửa chữa. Thêm một chương nữa trong cuốn lịch sử dân tộc bằng hình ảnh bị khuyết. Thế là hai vạn người đến xem cuộc triển lãm về thời bao cấp ở Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam trong một năm vừa qua đã

mất đi một góc nhìn, thế hệ trẻ sau này sẽ mãi mãi mất đi một góc nhìn. Cái góc nhìn đặc biệt, chỉ nhiếp ảnh mới có thể làm được.

Nhưng nào đâu đã hết. Giả sử sau này Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam lại này ra sáng kiến làm một cuộc triển lãm nhiếp ảnh về thời kì đổi mới, giai đạn 1985 đến 2005 thì bói cũng chả ra một bức nào. Trừ những bức ảnh giả lếu như: anh công nhân cơ khí mặc áo bảo hộ lao động là thẳng nếp đang ăn hoặc các kĩ sư đang bấm nút điều khiển bảng điện tử nhấp nháy xanh đỏ hặc các thiếu nữ ngồi cười bên máy dệt, hoặc các cô gái đang ưỡn ẹo trên cnh đồng muối...

Suốt 20 năm vừa qua, các nhiếp ảnh gia Việt Nam vẫn chỉ chú tâm ào phong cảnh thôi. Nói chính xác là họ chỉ thích "đẹp" thôi, bằng mọi iá, người cũng vậy, cảnh cũng vậy, thật giả không quan trọng. Đối với họ cân thực là một khái niệm vớ vẩn. Họ tùy tiện bày đặt, dựng, xếp, dàn cảnh, ạo nguồn sáng giả và gần đây nhất là lắp ghép, cắt dán bằng máy tính. Trng khi cuộc sống diễn ra trên mọi miền đất nước trong 20 năm qua có thừa đtài cho nhiếp ảnh. Thật nhiều những câu chuyện, những số phận, những cnh huống mà chỉ có ở vào thời kì đặc biệt này, thời kì đổi mới, chỉ có ở Việt Nm chứ không đâu có, trước và sau đây sẽ không bao giờ có, sẽ không bao giờặp lại. Có biết bao thời điểm hay của cái thời điểm lịch sử đó, biết bao 1/25 ;ây cần bấm máy, biết bao tích tắc quý giá cần phải lưu giữ thì lại không c ai bấm máy, không có ai lưu giữ.

Phần đông người cầm máy mải mê chạy theo các giải thưởng của ác tổ chức nước ngoài, những giải thưởng không thực chất tôn vinh nlếp ảnh vì mục đích của họ lấy vui là chính và thường bị chi phối bởi các cng ty sản xuất máy ảnh, phim, giấy, v.v... Đã có một nhà nhiếp ảnh "tên tổi" ở phía Nam sưu tập được gần 200 giải thưởng kiểu đó, còn những người đoạt mươi mười lăm giải thì nhiều vô kể. Các giải thưởng của Hội ngh sĩ nhiếp ảnh Việt Nam cũng chả hơn gì. Tiếng là một hội nghề nglệp nhưng các bức ảnh đoạt giải mấy chục năm qua rất nghiệp dư và khng đáng gọi là ảnh.

Tuy âm thầm nhưng vài ba năm gần đây, một làn sóng mới của nhiếp nh Việt Nam đã bắt đầu xuất hiện. Những lỗi lầm của lớp người đi trước đằng ào cũng không sửa chữa được, thế thì cách sám hối duy nhất đối với nhữngay máy trẻ là hướng ống kính vào đời sống để trả lại nhiếp ảnh về đúng vị trí ủa nó. Có thể kể ra vài ba cái tên như Trần Việt Đức, Lê Anh Tuấn, Việt Thnh, Hoài Linh, Xuân Trường, v.v... với các vấn đề bức thiết, mang đậm hơi thởời sống, một đời sống đang vận động, đang đổi thay, đang diễn ra hằng ngày

như môi trường, giáo dục, đô thị hóa thông qua các nhân vật cụ thể, hoàn cảnh ở mỗi vùng miền của đất nước.

Chính vì tiếp xúc với những tay máy trẻ này mà tôi rút ra được một kết luận rất quan trọng: Cái lỗi lớn nhất của nhiếp ảnh Việt Nam trong nửa thế kỉ qua là mải mê chạy theo hình thức mà quên nội dung. Với nhiếp ảnh, chỉ cần chụp cái gì chứ không cần chụp thế nào. Ngược hoàn toàn với các môn nghệ thuật khác... và còn vài vấn đề nữa.

BẢO TỒN CỔ NHẠC ĐẠI VIỆT - "KHỔ LẮM, NÓI MÃI"!

Bùi Trọng Hiền

Như đã biết, âm nhạc cổ truyền Việt Nam luôn được lưu truyền chủ yếu bằng phương thức truyền miệng, truyền ngón nghề trực tiếp. Điều đó có nghĩa sự bảo lưu mọi giá trị tinh hoa cổ nhạc hoàn toàn phụ thuộc vào giới các nghệ nhân nhà nghề. Chúng không tồn tại dưới dạng văn bản như nhạc cổ điển phương Tây. Từ đó, có thể hiểu được vai trò đặc biệt quan trọng của nghệ nhân cổ nhạc Việt Nam. Họ không chỉ đơn giản là những người biểu diễn nghệ thuật - tức những nhạc công thuần túy. Nghệ nhân - đó chính là những người nắm giữ toàn bộ kho tàng các giá trị tinh hoa của truyền thống. Vừa biểu diễn, vừa mang chức năng sáng tạo tại chỗ, họ còn đồng thời là những người thầy (theo một nghĩa rộng), đóng vai trò chủ yếu trong việc duy trì nghề nghiệp giữa các thế hệ tiếp nối.

Với đặc điểm đó, sẽ thấy muốn tái tạo, bảo tồn đời sống âm nhạc cổ truyền Việt Nam trong xã hội hiện đại, trước hết chúng ta cần đặc biệt chú trọng tới vai trò của các nghệ nhân cổ nhạc. Tựu trung, có một số vấn đề cơ bản được đặt ra như sau:

+ *Một là* vấn đề quyền lợi của nghệ nhân, đặc biệt với những nghệ nhân lão thành. Để kiếm sống được bằng nghề, họ phải được hưởng một chế độ đãi ngộ nào đó sao cho có thể truyền dạy toàn tâm, toàn ý mọi vốn liếng nghề nghiệp còn lại của cha ông mà họ đã lưu giữ bấy lâu nay. Sở dĩ phải đặt vấn đề như vậy bởi chúng ta không thể kêu gọi chữ tâm một cách đơn giản. Lẽ thường, "có thực mới vực được đạo"! Trong hàng chục năm qua, tình trạng giấu nghề, bất mãn với chế độ đãi ngộ là một thực trạng nan giải mà chúng tôi đã vấp phải trên khắp các nẻo đường điền dã. Nhiều khi, câu chuyện đó trở thành khúc ca bi hài - kiểu những chuyện thật như bịa trong đời sống hiện tại. Ví như nghệ nhân hát xẩm cuối cùng của Việt Nam - bà Hà Thị Cầu. Cho tới nay, bà vẫn chưa hề được hưởng một chế độ đãi ngộ xứng tầm với tài năng và vị trí xã hội nghệ thuật của mình. Không có lương và bảo hiểm y tế, vì theo cơ

chế, bà chẳng thuộc một đoàn nghệ thuật chuyên nghiệp nào. Gần đây, Hội Văn nghệ dân gian Việt Nam đã phong tặng danh hiệu Nghệ nhân Dân gian cho bà. Hẳn điều đó đã át đi phần nào danh hiệu NSƯT, cái mà đối với chúng tôi là khá hài hước với một nghệ nhân tầm cỡ! GS. TSKH Tô Ngọc Thanh cho biết, trong nhiều năm qua, ông đã đệ trình xin cấp thẻ bảo hiểm y tế cho các nghệ nhân nhưng chưa được xét duyệt!? Trong khi đó, Nhà nước có thể đầu tư vào nhiều lĩnh vực khác một cách hết sức lãng phí (như thể thao chẳng hạn) mà hiệu quả như thế nào thì ai cũng biết. Thương thay, một vận động viên than phiền trên TV rằng mỗi ngày anh chỉ được hưởng tiền ăn có hơn 100.000đ thì bà Hà Thị Cầu cũng như nhiều nghệ nhân lão thành khác vẫn phải chạy vạy từng bữa ăn hằng ngày. Có người đã làm một phép tính, chúng ta bỏ ra khoảng 300.000.000 USD cho một kì đại hội thể thao để thu được 150 huy chương các loại. Như thế mỗi huy chương có giá trị tương đương với 2.000.000USD. Có lẽ không cần bình luận gì nhiều!

+ *Hai là* chế độ đãi ngộ với người học nghề. Đến nay, câu chuyện này hẳn vẫn còn là một vấn đề bức xúc trong xã hội Việt Nam đương đại. Một thanh niên theo học cổ nhạc sẽ được gì? Nếu theo học kiểu thầy - trò truyền thống, đương nhiên họ sẽ không có bằng cấp - cái tiêu chuẩn hết sức thông thường mà một thanh niên trong xã hội hiện đại cần vươn tới. Muốn có bằng cấp về âm nhạc dân tộc, họ buộc phải theo học ở các trường chuyên nghiệp như Nhạc viện Hà Nội hay Sân khấu Điện ảnh... Ở Nhạc viện thì chơi nhạc *dân tộc cải biên* là chủ yếu. Còn ở Sân khấu Điện ảnh thì chỉ có Chèo, Tuồng và Cải lương. So với môi trường đào tạo tự do ngoài đời, việc dạy các bộ môn cổ nhạc ở đây tỏ ra hạn chế hơn nhiều. Ngoài việc học cổ nhạc, các sinh viên còn phải học thêm nhiều kiến thức khác của nhạc Tây phương để chuẩn bị hành trang cho việc trình diễn các loại nhạc Dân tộc cải biên khác. Bởi tuồng cải biên, chèo cải biên hiển nhiên đã là mục tiêu chủ yếu của các nhà hát trong phần nửa thế kỉ qua. Vậy nếu muốn có một giới nghệ nhân chỉ chuyên biểu diễn cổ nhạc thuần túy, rõ ràng việc thay đổi cơ chế đào tạo, cơ chế đãi ngộ lương bổng là một vấn đề tối quan trọng. Nếu không, chúng ta vẫn phó mặc việc truyền thụ cổ nhạc cho trường Sân khấu, nơi mà sự giáo dục vẫn ở thực trạng lệch về, vừa thiếu vừa thừa! Chúng tôi đã chứng kiến nhiều trường hợp những thanh niên tài năng theo học nghệ nhân nhiều năm, đã trở thành một nghệ nhân trẻ thực thụ song vẫn phải thi vào Nhạc viện để có bằng đại học, mới mong xin được việc làm ở các nhà hát. Mặt khác, học ở trường nhà nước thì có chế độ đãi ngộ. Nhưng theo học thầy tư thì đương nhiên phải bỏ tiền túi. Rồi Nhà nước chỉ đào tạo tuồng, chèo, cải lương một cách chính thống. Còn nhiều bộ môn khác như ca trù, hát văn, xẩm... thì vẫn trôi nổi ngoài đời. Cuộc sống thoi thóp phụ thuộc

vào sự tôn vinh của xã hội, thăng trầm trong từng thời kì. Thi thoảng có nhàtài trợ hay được các phương tiện thông tin đại chúng "rờ" tới thì ầm ĩ, rầm rộ một thời gian. Xong rồi đâu lại vào đấy, lập lòe như đom đóm ngoài đồng! Mọisự cố gắng của chúng ta thường chỉ mang tính chụp giật, nhất thời. Thực tế cho thấy, môi trường xã hội của cổ nhạc Đại Việt là cái mà các nghệ nhân cũng như các nhà nghiên cứu tâm huyết vẫn còn nằm mơ! Nói loanh quanh vậy song vẫn thấy vấn đề chủ yếu là đầu ra cho cái nghiệp cầm ca cổ nhạc. Cơ chế xã hội cần phải xác lập một vị trí xứng đáng, danh giá sao cho lớp trẻ đủ niềm tinđể "dám" phấn đấu trở thành một nghệ nhân cổ nhạc. Đấy chính là vấn đề lức xúc bấy lâu nay.

Chúng tôi thường ước ao, giá mà giữa cái đất Thăng Long này, chúng tacó những nhà hát nhạc cổ thực thụ kiểu chèo sân đình, tuồng sân đình, quánca trù... để cho giới thức giả ít ỏi có chỗ đến mà nghe. Hãy tưởng tượng, trong quá khứ, mới cách đây phân nửa thế kỉ, đã từng tồn tại một kho tàng đồ sộ với tớm 40 vở chèo cổ, hơn chục vở chèo, cải lương của Nguyễn Đình Nghị, hàng trăm vở tuồng... Trong đó, có nhiều vở tuồng pho, mỗi vở diễn cả tháng trời mới lết. Rồi hát cửa đình, hát cửa quyền như thế nào, ả đào ca quán ra làm sao, một đám hát trống quân gồm những gì... Tất cả phần lớn đều đã trở thành những câu chuyện kiểu như nghe nói thế, thấy bảo thế! Các sinh viên say mê cổ nhạc, giới những người cao tuổi và cả những người nước ngoài muốn tìm hiểu (chỉ ít là tò mò) cũng chẳng biết tìm đâu cho được. Môi trường biểu diễn thì hầu như chẳng phân định. Nhạc dân tộc cải biên thường được ngộ nhận như nhạccổ truyền đích thực. Các nghệ nhân tài danh thì vẫn lay lắt. Số ít lớp trẻ có tâm có tài thì vẫn vật lộn với vài miếng nghề ít ỏi, kiếm sống chật vật.

Phân nửa thế kỉ qua, chúng ta đã bỏ khá nhiều tài lực để bảo tồn và phát huy các giá trị nhạc cổ điển châu Âu (mà thực chất là *nhạc cổ truyền của họ* -tôi nhấn mạnh). Trên các phương tiện thông tin đại chúng, không ít tuyên ngôn quan ngại cho cái sự kém cỏi, không biết nghe loại nhạc này của dân Việt Nam. Trong khi đó, hãy thử xem chúng ta làm được bao nhiêu với kho tàng các giá trị cổ nhạc của cha ông. Một bài toán thật dễ hiểu! Xem ra, cái thế của chúng ta trong cuộc hội nhập với thế giới quả là khá hài hước! Chúng ta luôn cố gắng học họ, giống họ, bươn trải đủ mọi cách để tiếp thu và kế thừa những tinh hoa nghệ thuật của họ với cái nghĩa quốc tế, phải hội nhập. Không biết họ có làm điều ngược lại khi hội nhập với chúng ta? Ở đây, điều mà chúng tôi trăn trở lớn nhất là nếu không có ta, thì họ vẫn bảo tồn được các giá trị cha ông của họ. Nhưng nếu ta không chủ động bảo vệ các giá trị cổ truyền của ta thì nó sẽ ra đi mãi mãi.

Hãy tưởng tượng, trên các phố phường Hà Nội, nếu hình thành được một hệ thống các nhà hát vừa và nhỏ để biểu diễn các thể loại cổ nhạc thì môi trường âm nhạc sẽ thay đổi về cơ bản. Kèm theo đó, trên các đài truyền hình cần có một kênh chuyên biệt giới thiệu mang tính giáo dục đại chúng. Các nhà hát cổ nhạc đương nhiên cần sự bao cấp dưới nhiều hình thức khác nhau. Giá vé phải thật bình dân, thậm chí miễn phí trong một thời gian dài. Không gian trình diễn cũng cần được thiết kế đồng bộ sao cho người thưởng thức có thể đắm mình trong một thời vang bóng. Hiệu quả ra sao thì thật dễ đoán. Giới thức giả sành điệu có chỗ mà nghe đã đành, ngay cả các tầng lớp thanh niên và du khách cũng có chỗ mà tìm hiểu, chí ít là thỏa mãn chí tò mò. Trải theo thời gian, môi trường nghệ thuật cổ truyền sẽ dần tìm được chỗ đứng trong lòng công chúng. Phương châm đặt ra là không cần nhiều, chỉ cần thật chất lượng. Đó chính là phương thức bảo tồn tập trung trong không gian đô thị hiện đại.

Tất nhiên vấn đề lớn nhất, khó khăn nhất vẫn là nguồn kinh phí để một mặt đảm bảo mức sống tối thiểu cho các nghệ sĩ biểu diễn, mặt khác phải đài thọ cho cả người dạy lẫn người học. Bên cạnh sự bao cấp từng phần của Nhà nước, các doanh nghiệp tư nhân sẽ là nguồn tài trợ lớn. Vấn đề là ai sẽ làm mạnh thường quân bảo trợ cho các bộ môn cổ nhạc, duy trì môi trường cung cầu lành mạnh trong cơ chế thị trường hiện nay? Để kêu gọi lòng hảo tâm cũng như tinh thần dân tộc của họ, không gì khác là Nhà nước phải có một chính sách ưu đãi tương thích cho các doanh nghiệp tài trợ, nuôi dưỡng nhạc cổ, như chính sách giảm thuế, sự ưu tiên trong chính sách đầu tư chẳng hạn... Cách làm này chẳng có gì mới. Bởi các nước phát triển vẫn làm vậy để duy trì cổ nhạc của họ từ rất lâu rồi. Nói nôm na, giải pháp tháo gỡ là một bài toán dễ nhưng sẽ khó thực thi bởi nó luôn phụ thuộc vào hai chữ tiền và quyền.

THƯ PHÁP THỜI HIỆN TẠI

Phan Cẩm Thượng

Khoảng 15 năm nay, trong nước nở rộ phong trào thư pháp, không với ý nghĩa phục hồi Hán học, mà chú ý vào nghệ thuật viết chữ. Một vài ông đồ cũ bỗng nổi danh, cũng như nhiều thanh niên có trình độ Hán văn luyện thêm thư pháp, ấy là chưa kể nhiều người dùng bút lông viết chữ quốc ngữ, và gọi đó là thư pháp Việt. Nếu là một trò chơi bút mực, phần nào mang tính nghệ thuật, thì không phải bàn nhiều. Chỉ cần khéo tay đôi chút, biết chút ít Hán văn là có thể viết thư pháp, bằng chứng là có nhiều lão nhân chỉ biết khoảng 20 chữ đã ra Văn Miếu kiếm tiền, vì thực ra thiên hạ chỉ cần viết vài chữ, đại loại chữ Phúc, Thọ, Nhân, Nhẫn, Tài..., thì 20 chữ cũng đã thừa. Nhưng nếu coi đây là một nghệ thuật, thì thư pháp không dễ như vậy, và có thể nói ngay rằng chúng ta có truyền thống ngàn năm Hán học, nhưng không có truyền thống thư pháp. Tất cả những chữ trên bia đá, hoành phi, câu đối ở đình chùa, chữ viết của Bộ Lễ trên sắc phong... mới chỉ là nghệ thuật viết chữ đẹp, thấp hơn thư pháp một bậc. Nói đến thư pháp là phải nói đến các tác gia thư pháp, giống như tranh dân gian, tranh thờ miền núi đều có thể gọi là hội họa, đồ họa, nhưng một nền hội họa thực sự phải đi liền với sự hình thành của họa sĩ. Ngàn năm Hán học của chúng ta, không có đến mươi nhà thư pháp có tên tuổi. Ở Trung Hoa có hàng nghìn họa sĩ thành danh ngay từ thời Tam Quốc đến nay, nhưng số nhà thư pháp không được một phần mười, mặc dầu toàn bộ người Trung Quốc lúc nào cũng viết chữ Hán. Mặc dù người Việt viết chữ Hán đã lâu, nhưng đối với thư pháp lúc nào ta cũng là non trẻ.

Việc có nhiều câu lạc bộ và lớp thư pháp hiện nay đã làm cho các nhà thư pháp Việt Nam nắm được các nguyên tắc của năm thể chữ triện, lệ, chân, hành, thảo, cùng phương pháp dùng bút lông. Nhưng viết sao có thần khí lại còn phải đợi thời gian nữa, và từ đó thành tác gia với tư cách là các danh nhân lại là một chặng đường dài, vì không hiểu sao trong lịch sử thư pháp, các nhà thư pháp danh tiếng đều đồng thời là danh nhân cả.

Nghệ thuật thư pháp phát triển sâu rộng từ Trung Hoa cho đến Triều Tiên, Nhật Bản và Việt Nam trong quá khứ, nhưng đến thời hiện đại, người ta phải nhìn lại có nên tiếp tục như vậy nữa không. Thứ nhất, toàn bộ xã hội đã chuyển sang viết bút máy, bút bi, và ngày nay viết bằng máy vi tính, còn bút lông chủ yếu cho các họa sĩ. Cái nền tảng xã hội của thư pháp đã yếu hẳn. Thứ hai, tầng lớp văn nhân sĩ đại phu phong kiến không còn nữa, cái yêu cầu cầm - kì - thi - họa không đặt ra nữa, con người phát triển tài hoa ra hướng khác. Xã hội công nghiệp, con người ai nấy đều thực dụng ở mức độ khác nhau, nên cũng chẳng thể có con người tinh thần thuần túy, lấy trời làm màn lấy đất làm giường như trước. Cuối cùng, cũng có nên chỉ khuôn thư pháp vào nghệ thuật viết chữ Hán nữa hay không. Người Nhật đã đi tiên phong, ngay từ những năm 1950, phái Tiền vệ của họ đã chỉ coi thư pháp như là phương tiện, nét chữ không cần bao hàm ngữ nghĩa, và thư pháp tiếp cận hội họa trừu tượng.

Tinh thần này lan ra phương Đông, không hẳn chỉ từ Nhật Bản, mà còn một phần từ nghệ thuật hiện đại phương Tây (Modern art), bức thư pháp được coi như là một bức họa, thậm chí là phương tiện của nghệ thuật sắp đặt. Thư pháp không phụ thuộc vào thể loại và nghĩa chữ trở nên dễ dàng hơn cho quần chúng tham gia vào nghệ thuật. Cho nên, nhà nghiên cứu Trung Quốc Bạch Liêm Thận có viết: *Thư pháp Trung Quốc thế kỉ XX là một trong những biến thiên rất quan trọng, nó đã đi từ tinh hoa truyền thống nghệ thuật biến đổi thành nghệ thuật hoạt động quần chúng.*

Ở nước ta, hiện tại chỉ có một nhóm thanh niên tiếp nhận tinh thần này, đó là nhóm thư pháp Tiền vệ đứng đầu là họa sĩ Lê Quốc Việt (sinh 1972), Trần Trọng Dương (sinh 1981), Nguyễn Quang Thắng (sinh 1973), Nguyễn Đức Dũng (sinh 1978), và Phạm Văn Tuấn (sinh 1979). Trừ Việt nguyên là họa sĩ tự học Hán văn trong chùa, còn những tiên sinh trẻ tuổi kia đều xuất thân từ học Hán Nôm. Nhóm này đã lẻ tẻ, hoặc tập thể đã trưng bày nhiều năm và thường niên viết tại Văn Miếu vào dịp tết, đến năm 2006, họ bày triển lãm Tiền vệ đầu tiên ở Văn Miếu và Hoàng thành Hà Nội. Cuộc trưng bày đó gây một choáng váng cho khán giả quen xem thư pháp truyền thống, nghĩa là các thể chữ viết thuần túy trên giấy. Nhiều bức đã từ bỏ hoàn toàn yếu tố nội dung, không để đọc nữa, cũng không phụ thuộc vào thể chữ, quy định chữ, mà ngẫu hứng như trò chơi nét và bút mực. Báo chí đã đặt vấn đề đây là thư pháp, hay phản thư pháp. Tuy nhiên, so với cuộc triển lãm lần này, vào cuối tháng 9/2007 tới đây, thì sự biến đổi sang hội họa trừu tượng còn mạnh hơn nữa. Năm trước, họ còn phụ thuộc nhiều vào kết cấu cân đối hoặc biến đổi của chữ Hán, từ chữ mà phát triển thành tranh, dấu ấn cá nhân cũng chưa rõ, thì năm nay mỗi người

đã là một diện mạo và tự do hơn với các nguyên tắc của thư pháp, đồng thời sử dụng nhiều kĩ xảo rắc phấn, nhũ, làm nhàu nền giấy và thay đổi màu giấy tạo các hiệu quả thẩm mĩ bề mặt.

Không thể vội vàng kết luận thư pháp Tiền vệ Việt Nam chịu ảnh hưởng của các phái Tiền vệ Trung Quốc và Nhật Bản, vì toàn bộ nhóm này hầu như không có tiếp xúc gì với ngoài nước cả, hoặc họ chỉ ít nhiều nhìn thấy trênbáo chí mà thôi, song có cái tinh thần mặc nhiễm và tư duy trừu tượng vốn nằm sẵn trong bút nghiên mực giấy và trong hội họa trừu tượng vốn thịnh hành ở nước ta từ thập kỉ 1990. Nét và sự biến đổi không cùng của nét trong quá trình trừu tượng hóa từ sự vật cụ thể là một thành tựu của thư pháp. Tuy nhiên, để cho chữ mang ngữ nghĩa, nét trong chữ không thể phát triển đến mức phi lí. Đây chính là cái giới hạn mà các họa gia muốn vượt qua để đi đến cái đẹp thuần túy hoặc mang tính biểu hiện. Như vậy, vốn thư pháp sinh ra từ tượng hình có cơ hội quay trở lại các hình thức mô tả hoặc tượng trưng, và càng làm rõ cái nghĩa thư họa đồng nguyên. Mực lan tỏa tự do trên giấy, với độ ngấm nước và độ nhòe nào đó tạo ra các mảng đẹp, dù không có màu nhưng có sắc độ. Nét đi với mảng tạo ra nhiều tương phản đậm nhạt khác nhau, và nếu người vẽ, viết có sự sâu xa về tinh thần, sự điêu luyện của bút lực thì bứcthư họa không cần đến nội dung, mà đã có vẻ đẹp chân thiện.

Những người phản đối cho rằng trước hết thư pháp phải đọc được, phải có nội dung do chữ Hán đem lại, và rất có thể những người viết do hạn chế về Hán văn mà chỉ lạm dụng nó. Họ gọi đó là cách bịt tai trộm chuông, tức là do kém cỏi mà tự huyễn hoặc mình. Sự phê bình này chưa dành cho các thư pháp gia của ta, mà ở Trung Quốc và Nhật Bản. Tuy nhiên, sự tiến đến trừu tượng đã trở thành một trào lưu lớn của thư pháp đương đại, nó quyết không thụt vào cái lồng ngũ thể (năm kiểu chữ) nữa, để dẫu có viết đẹp cũng chẳng hơn cổ nhân. Từ thư pháp tĩnh tại, viết trên giấy thuần túy, tiến đến nghệ thuật lành vi, chỉ có một bước. Nhà nghệ thuật không quan trọng ở sản phẩm, mà quan trọng ở hành động sáng tạo, và sáng tạo ở bất cứ đâu, vật thể nào, mặt phẳng nào, cứ gì phải là bút nghiên mực giấy. Trò chơi này chỉ mới bắt đầu. Ở Nhật Bản và Trung Quốc, thì đã có một quá trình và những sân chơi lớn, còn ở nước ta mới là một hiện tượng non trẻ. Nhưng nếu hướng đến nhân văn và cái mới, thì nghệ thuật nào mà chẳng hay. Đặc biệt đối với thư pháp, chữ nghĩa lời lao bởi con người tầm cỡ.

BIẾM HỌA - CHÔNG GAI VÀ HOA HỒNG

Lý Trực Dũng

Tuy chưa phải đã chấm dứt các cuộc tranh cái, ngộ nhận kéo dài triền miên trên thế giới khi đánh giá và phân loại, biếm họa vẫn được coi là một thể loại nghệ thuật được yêu thích nhất, có số lượng người xem nhiều nhất.

Không có bất kì tờ báo hằng ngày có uy tín nào trên thế giới này mà lại không có tranh biếm họa. Nhu cầu xã hội về biếm họa ngày càng lớn, vượt xa khả năng xuất bản và triển lãm, mặc dù trên thế giới, các ấn phẩm biếm họa cuối thế kỉ XX và đầu thế kỉ XXI này được gia tăng một cách đáng kể. Nhu cầu chính đáng này của công chúng đã gây một sức ép quan trọng đến cách nhìn nhận và đòi hỏi phải có một cái nhìn khách quan, xác đáng cho loại hình nghệ thuật đặc biệt này. Bên cạnh các triển lãm biếm họa khuôn khổ quốc gia, hằng năm ở nhiều nước có rất nhiều cuộc triển lãm, thi biếm họa quốc tế như ở Tokyo (Nhật), Montreal (Canada), Toentini (Italia), Sidney (Úc), Knokke (Bỉ), Aydin Dogan (Thổ Nhĩ Kì), Gabrovo (Bungari)... luôn hấp dẫn mọi người, trở thành những điểm thu hút công chúng và du khách như ngày hội. Ở Knokke - Heist, một thành phố nhỏ có khoảng 35.000 dân nằm ở ven biển ở Bỉ, thì cuộc thi biếm họa quốc tế hằng năm vào mùa nghỉ hè với sự có mặt trên 120.000 khách du lịch từ khắp nơi trên thế giới quả là một sự kiện. Quy mô: ít nhất có trên 500 họa sĩ biếm họa gửi trên 3.000 tranh đến dự thi. Ngoài ra, mỗi năm lại có thêm một nước giới thiệu tranh biếm họa của nước mình ở đó. Bên cạnh đó là cuộc thi "Sách biếm họa đẹp nhất của năm". Rất nhiều họa sĩ biếm họa có tiếng của thế giới cho rằng, về quy mô và ý nghĩa, cuộc thi biếm họa quốc tế hằng năm ở Knokke là quan trọng nhất. Cuộc thi này lần đầu được tổ chức vào năm 1962, chỉ mang tính chất nội bộ của Bỉ, nhưng đến năm 1968 thì trở thành thi quốc tế với chủ đề đầy nhân đạo: "Con người muốn cười" với một mục tiêu rất cụ thể: "Phải làm cho biếm họa được công nhận là một hình thức nghệ thuật ngang hàng với các hình thức nghệ thuật khác".

Từ lâu, người ta đã nhận ra khả năng tác động hết sức to lớn đến ý thức và tư duy của con người qua sự xuất hiện hằng ngày của biếm họa. Khả năng tích

cực này được khai thác khá triệt để và được sử dụng một cách có hệ thống để phục vụ cho cuộc chiến của các hệ tư tưởng khác nhau.

Biếm họa ra đời từ khi nào?

Họa sĩ biếm họa Czech Jiri Sliva, trong một bức tranh của mình, đã tài hước cho rằng nó có từ thời đồ đá, khi ông vẽ một cư dân thời đó đang vẽ hình chú "Vịt Donald" bên cạnh hình một con bò rừng lên một vách hang đá. Còn các nhà khảo cổ thì đã chứng minh, hình biếm họa đã có trên giấy cổ Papyus của Ai Cập cổ đại, trên tượng nhỏ và lọ gốm cổ Hi Lạp, trên tranh tường Pompei... Tường và cột nhà ở Rome cũng đã được sử dụng để vẽ tranh biếm họa chính trị... Phải chăng vì thế mà chữ biếm họa được ra đời từ gốc Latin: Carrus và Italia: Caricare = cường điệu. Ở các trụ cột của nhiều nhà thờ thời Trung cổ ở châu Âu hoặc ở trong minh họa sách đã có nhiều hình châm biếm. Trong thời cải cách tôn giáo đã có rất nhiều truyền đơn in hình biếm họa, gắn cợt nhau giữa đạo Tin lành và Thiên chúa giáo. Người ta cũng tìm thấy nhiều hình biếm họa trong tranh tường, tranh dân gian ở châu Á. Ở Việt Nam, tranh Đông Hồ có nhiều yếu tố biếm họa mà bức *Đánh ghen* là một đỉnh cao.

Ở châu Âu, cho đến thế kỉ XIV, chỉ có các họa sĩ biếm họa khuyết danh. Từ thời Phục hưng (thế kỉ XIV-XVI) mới bắt đầu có các tác phẩm biếm họa của các họa sĩ có tiếng tăm như: L. Cranach, H. Holbein... Ngay Leonardo da Vinci cũng đã vẽ nhiều bức tranh cực kì khôi hài về người đương thời với ông. Đây cũng là thời kì mà biếm họa được sử dụng một cách có hệ thống và đều đặn nhất từ trước tới lúc đó.

Xã hội tư sản cuối thế kỉ XVII và đầu thế kỉ XVIII đã tạo điều kiện để phát triển biếm họa mang tính chất xã hội, chính trị. Tạp chí biếm họa chính trị đầu tiên được ra đời ở Hà Lan năm 1701 là tạp chí *Asop in Europa*. Ở Anh, họa sĩ *N.* Hogarth cho ra đời nhiều truyện tranh biếm họa liên hoàn mang tính chất hện thực đả kích sự đồi bại đạo đức trong xã hội tư sản. Ở Pháp, gắn liền với các sự kiện cách mạng, Nhà xuất bản phái cộng hòa C. Philippon đã cho ra mắt công chúng tạp chí biếm họa *La Caricature* năm 1830 và *Le Charivari* năm 1832. Tạp chí này đã gắn liền với tên tuổi của một nghệ sĩ lớn là Honore Daumier hơn mười năm trời. Một trong những bức biếm họa của Daumier đã khiến ông bị vua Louis - Philippes tống giam sáu tháng trong tù. Tờ báo biếm họa cực kì nổi tiếng là *Punch* ở Anh ra đời năm 1841. (Tạp chí này đáng tiếc đã đình bản năm 2002). Ra đời rất sớm còn có tờ *Fliegenden Blattern* năm 1844. Một trong những tờ báo châm biếm hàng đầu của thế giới ra đời thời gian này, dù trải qua nhiều thăng trầm, vẫn còn tồn tại là tờ *Nebelspalter* của Thụy Sĩ. Nó được sáng lập

năm 1875 ở Zürich và giờ được xếp loại "cây đa, cây đề" trong làng tạp chí châm biếm thế giới.

Ở thế kỉ XX, đặc biệt trong thời kì chiến tranh lạnh, biếm họa trở thành "vũ khí" được cả hai phe xã hội chủ nghĩa và tư bản chủ nghĩa, và đặc biệt là được Đông Đức và Tây Đức, sử dụng hữu hiệu để chống nhau. Các tạp chí châm biếm như: *Krokodil* ở Liên Xô, *Szpilki* ở Ba Lan, *Dikobraz* ở Tiệp Khắc, *Ludas Matyi* ở Hungari, *Starschel* ở Bungari, *Eulenspiegel* ở CHDC Đức đã có vai trò tích cực, tiên phong trong cuộc chiến chống các thế lực thù địch, hiếu chiến, chạy đua vũ trang của Mĩ, NATO... Và các tạp chí này cũng là các tạp chí đi đầu với những tranh biếm họa đả kích, châm biếm những mâu thuẫn, sự trì trệ xơ cứng, sự bao cấp quan liêu ghê gớm kìm hãm nền kinh tế của hệ thống kinh tế kế hoạch xã hội chủ nghĩa, các tệ nạn sùng bái cá nhân, tệ nạn tham nhũng, hối lộ tràn lan, con người cụ thể với các nhu cầu cơ bản của nó để tồn tại và phát triển bị xem nhẹ dẫn đến sự lung lay lòng tin về lí tưởng, về chế độ chính trị xã hội và hệ quả là sự sụp đổ của phe xã hội chủ nghĩa Đông Âu trong thập niên 90 của thế kỉ trước.

Ở nhiều nước phương Tây, biếm họa tất nhiên được giới tư sản khai thác triệt để nhằm phục vụ lợi ích và ý thức hệ của họ. Nhiều họa sĩ tự giới hạn mình trong thể loại biếm họa nhẹ nhàng, uyên bác nhưng đã có không ít họa sĩ biếm họa nổi tiếng thế giới đã phê phán sâu sắc bản chất phản động của chủ nghĩa đế quốc, những mâu thuẫn, bế tắc của xã hội tư bản với tư cách là những nhà phê bình xã hội có uy tín như Epphen (Pháp), Bistrup (Đan Mạch), Hamintơn (Mĩ)... Cuộc chiến tranh phi nghĩa của Mĩ ở Việt Nam trước đây đã bị rất nhiều họa sĩ biếm họa khắp nơi trên thế giới lên án dữ dội... Ngay ở Mĩ, cũng đã có rất nhiều biếm họa phản đối cuộc chiến của Mĩ ở Irắc hiện nay.

Một trong những thí dụ tiêu biểu nhất của "cuộc chiến" biếm họa là cuộc triển lãm có tên "Nước Đức 50 năm chia cắt và thống nhất" của các họa sĩ biếm họa Cộng hòa Dân chủ Đức và Đức đã được xuất bản và trưng bày ở bảo tàng "Tòa nhà của lịch sử Đức" gần đây. Những sự kiện lịch sử của nước Đức sau khi phát xít Hitler bị tiêu diệt, việc phân chia nước Đức, sự ra đời của Cộng hòa Dân chủ Đức, vụ xây bức tường Berlin 1961 và sự sụp đổ của nó vào năm 1989... nước Đức tái thống nhất và những mâu thuẫn kinh tế, xã hội nội tại của Đông và Tây xuất hiện, sự vui mừng quá sớm và sự vỡ mộng trước hiện thực khách quan... đều được thể hiện trong biếm họa. Cùng một đề tài, có hai tranh của hai họa sĩ biếm họa Đông và Tây Đức cùng vẽ. Người xem nhận ra ở mỗi bức tranh chính kiến, bút pháp của từng họa sĩ Đức ở mỗi miền chính trị, xã hội khác nhau và cả cái chung ở cấp độ cao hơn về trí tuệ hướng thiện.

Trên thế giới, ngoài các tác phẩm biếm họa được in đều khắp ở báo hằng ngày, các sách về biếm họa và với sự bùng nổ của công nghệ thông tin, biếm họa được phổ cập một cách cực kì nhanh và rộng đến khắp mọi xó xỉnh của trái đất chúng ta. Ở rất nhiều nước trên thế giới, có các bảo tàng chuyên về tranh biếm họa của nhà nước, của tư nhân... và luôn được sự đón nhận nhiệt tình, hưởng ứng của người xem. Ta có thể nêu ra đây Bảo tàng biếm họa Basel ở Thụy Sĩ hiện lưu giữ tới 3.000 tranh biếm họa nguyên bản của 700 họa sĩ biếm họa từ 40 nước khác nhau trên thế giới ở thế kỉ XX và XXI. Đây là một bảo tàng tư nhân được các nhà hảo tâm tài trợ. Hoặc Bảo tàng biếm họa Wilhelm Busch Hanover, hay Bảo tàng biếm họa Krems ở Áo... Ngày nay, các bảo tàng cũng đang gặp phải sự cạnh tranh khá quyết liệt của giới sưu tầm biếm họa ngày trở nên đông đảo một cách bất ngờ. Các cuộc bán đấu giá tranh biếm họa của các họa sĩ biếm họa Berlin (Đức) là một minh chứng.

Biếm họa là gì và tại sao nó được đông đảo mọi người yêu thích đến vậy?

Biếm họa là một loại hình nghệ thuật có chính kiến rõ ràng, dùng ngôn ngữ tạo hình đặc biệt vạch ra, biểu đạt một cách cường điệu, khuếch đại cực các mâu thuẫn nội tại đối với các quan hệ chính trị, xã hội, giá trị đạo đức... trong sự hình thành và phát triển xã hội loài người. Nó chủ yếu giới hạn ở sự biểu đạt mang tính chất đặc trưng, các mâu thuẫn đối kháng có khi đến hài hài, sự mất tương xứng giữa mục đích và phương tiện, giữa hình thức và nội dung, giữa ảo tưởng và thực tế phũ phàng, giữa cái cũ lạc hậu và đổi mới, giữa cái đẹp và cái xấu, giữa cái ác và cái thiện, phát triển và môi trường, tồn tại hay không tồn tại... Thông qua tác phẩm của mình, họa sĩ biếm họa bày tỏ được quan điểm của mình một cách trực tiếp hoặc gián tiếp và buộc người xem phải bày tỏ thái độ đồng tình hay phản đối.

Nhưng sự hấp dẫn tuyệt vời nhất của biếm họa chính là ở yếu tố *chốt* của sự bất ngờ, thường đem được tiếng cười cho người xem dù sau khi cười buộc người ta phải suy nghĩ. Trước đây người ta thường phân định tranh cười, tranh hài hước "Humour" hoặc tranh châm biếm đả kích "Satire" nhưng dần dần thế giới đã thông dụng với khái niệm Karikatur hay Cartoon: biếm họa.

Nhiều hình tượng biếm họa trở nên quen thuộc, tiêu biểu cho một dân tộc, một nước hay giai tầng xã hội, các tổ chức nhất định như chàng "Michel" tượng trưng cho người Đức hay nước Đức, nàng "Mariane" cho người Pháp hay nước Pháp, "chú Sam" hay "Yankee" cho người Mĩ hay nước Mĩ. Trang phục cũng được điển hình hóa: Comlê, mũ phớt dành cho giới chủ, quần và mũ bảo hộ

lao động cho thợ. Thú vật cũng trở thành nhân vật tiêu biểu như sư tử dành cho Anh, gấu dành cho Nga, hay rồng dành cho Trung Quốc...

Một loại hình khác của biếm họa là tranh liên hoàn, mà một trong những bậc thầy là họa sĩ biếm họa E.O. Plauen (tên thật: Erich Ohser). Với tác phẩm nổi tiếng *Vater und Sohn* (*Cha và con*) vào ngày 13-12-1934, khi Hitler lên nắm quyền ở Đức, ông bị cấm hành nghề. Sau đó, chúng cho ông được phép vẽ tranh biếm họa phi chính trị. Nhân vật chính là một người cha và một người con đặc Đức, với những tình huống xử lí cực tài tình được hàng triệu người Đức nồng nhiệt đón nhận. Chính tác phẩm *Cha và con* đã gây ảnh hưởng quan trọng đến sự phát triển của chuyện tranh manga ở Nhật, nơi manga đã trở thành một thứ "tôn giáo" có tín đồ đông đảo hơn cả bóng đá. Tài năng và tư tưởng tiến bộ của ông đã bị bọn phát xít coi là hiểm họa. Vì những lời phỉ báng Hitler, Himmler và Goebbels, ông bị bắt giam ngay 28-03-1944 và bị tuyên án tử hình. Ông đã tự vẫn một ngày trước khi bị đưa ra hành hình. Nhưng tác phẩm *Cha và con* của ông vẫn sống mãi và mới đây vẫn được tiếp tục tái bản ở Đức.

Một thể loại biếm họa khác ngày càng được ưa chuộng là *chân dung biếm* mà anh em nhà Carraxi (Italia) được coi là cha đẻ từ thế kỉ XVI. Ngày nay, các nhà hiền triết, chính trị gia, các kẻ độc tài, các trùm khủng bố... luôn là đối tượng của chân dung biếm... Nguyên tổng thống Mĩ Nixơn đã cho ném bom hủy diệt Bắc Việt Nam đã bị hàng trăm họa sĩ biếm họa có tên tuổi trên thế giới lúc bấy giờ lên án với cái mặt hiếu chiến hình quả lê không lẫn lộn vào đâu được. Các chính trị gia quen dần với việc các họa sĩ vẽ chân dung biếm về mình. Nhờ các họa sĩ biếm họa mà từ trời cao, lấp lánh trong ánh hào quang, họ được đặt chân trở lại trên bề mặt Trái đất và thấy mình cũng chỉ ở tầm cao của mắt người bình thường. Chân dung biếm ngày một phát triển và được mọi giới yêu thích: nghệ sĩ, cầu thủ, nhà văn, giới bình dân... Ai mà không khoái chân dung biếm về gã béo Ronaldo với hai cái răng thỏ, hay cái môi trề và bộ răng hô đẹp nhất hành tinh của Ronaldinho... Ở Việt Nam đã từng có hai họa sĩ vẽ chân dung biếm rất giỏi là lãng tử Hoàng Lập Ngôn (ông gọi tranh của mình là "tướng tinh họa") và họa sĩ biếm Chóe.

Khuynh hướng phát triển cho thấy phần đông các họa sĩ biếm họa rất coi trọng kĩ thuật thể hiện. Kĩ thuật ấn loát hiện đại đã tạo điều kiện để các họa sĩ thoát khỏi cái khung đen trắng, thể hiện bằng mọi chất liệu nghệ thuật cực kì đa dạng, và gần đây nhất là cả đồ họa vi tính. Vì thế, tranh biếm họa trở nên đa dạng, phong phú hơn rất nhiều.

Biếm họa phi thời gian: Khác với tranh biếm họa thời sự, biếm họa "phi thời gian" là những tranh được điển hình hóa tối đa mà người xem lúc nào cũng thích, bất chấp thời gian và không gian.

Tay nghề: Thường thường, trong những bức biếm họa đơn sơ với vài đường nét chấm phá, có khi run rẩy, ngây thơ, có khi nguệch ngoạc, thoạt nhìn quá giản đơn, không ít người lầm tưởng họa sĩ biếm họa không biết vẽ! Để có một bút pháp riêng trông có vẻ ngây thơ đơn giản đó, nhiều họa sĩ biếm họa đã phải khổ luyện suốt cả đời mình để chỉ cần xem tranh là người ta nhận ra ngay tác giả. Ronald Scarle, họa sĩ biếm họa tài năng người Anh cho rằng: "Biếm họa phải được thể hiện bằng sự khéo léo của một bác sĩ giải phẫu và sức mạnh của anh hàng thịt". Họa sĩ biếm họa Tomiek cho rằng: "Thiên chức của nó là một công việc xương xẩu" bởi trước hết phải "nghĩ nát đầu nát óc rồi mới đến lượt tay nghề nghệ thuật phô diễn". Sự thật cho thấy, các họa sĩ biếm họa nổi tiếng không những là những người hài hước mà còn là những người đầy trí tuệ.

Trái lại với phần lớn các nghệ sĩ tạo hình khác, tuyệt đại đa số họa sĩ biếm họa trên thế giới đều là những người tự học. Cho đến nay, trên thế giới chưa có trường lớp nào đào tạo họa sĩ biếm họa. Trong số các họa sĩ biếm họa nổi tiếng thế giới có không ít người theo học hội họa nhưng cũng có rất nhiều người mà nghề nghiệp không hề liên quan đến nghệ thuật như: kĩ sư, nhạc sĩ, nhà giáo, sĩ quan quân đội, bác sĩ... Bởi vậy, đề tài mà biếm họa đề cập hằng ngày là vô hạn, mỗi người một cách, không ai giống ai, vô cùng phong phú.

Quá trình sáng tác của các họa sĩ biếm họa vô cùng đa dạng, nhiều khi chỉ vì cố mang lại một tiếng cười cho người xem mà họ phải đập trán, vò đầu, bóp má, nhăn mày nhăn mặt, tháo cúc cổ, nới cà vạt, bỏ cả áo, tự giày vò mình mờ cả mặt, lẩm bẩm những câu vô nghĩa rồi một tay kéo tóc, một tay nắm chân tự quẳng mình vào sọt rác chỉ vì cả ngày không nghĩ nổi lấy một ý tranh nào, đúng như trong một tranh biếm họa liên hoàn của H. Bitrup. Có họa sĩ bật dậy như một cái lò xo lúc một hay hai giờ sáng trong sự hốt hoảng của vợ con rồi loay hoay ghi vội một ý tranh chợt đến trong giấc ngủ chập chờn của mình để khỏi quên mất.

Để hiểu được biếm họa, người xem phải suy nghĩ, tìm tòi cho được cái lõ ẩn ý, lấp lửng của tranh vì không phải ý tranh nào cũng phơi bày ra ngay một cách đơn giản. Biếm họa đòi hỏi chính người xem phải tự hoàn thiện bản thân mình.

Lịch sử hình thành và phát triển của biếm họa đã xác định vai trò của nó. Họa sĩ biếm họa, với khả năng châm biếm, hài hước, chính là những người dũng cảm nhất trong việc đương đầu với "sự ngu dốt của đám đông". Và rất nhiều người trong số họ sẵn sàng chấp nhận thiên chức đó.

Ở nhiều nước, do không hiểu bản chất của phê bình, của biếm họa, người cầm quyền thường ngộ nhận sự châm biếm cái xấu, cái lạc hậu... của cá nhân, hay cơ chế đồng nghĩa với việc chống chế độ!!! Đó chính là hiểm họa tiềm ẩn đối với giới biếm họa. Đã có họa sĩ biếm họa bị giết chết, bị tù đày và thậm chí

đang bị đe dọa xử tử như trường hợp của 12 họa sĩ vẽ biếm họa Mohammed in trên tờ báo hằng ngày *Jyllands - Posten* (Đan Mạch) ngày 30.9.2005. Sự ngây thơ của họ đối với tôn giáo đã bị nhiều thế lực tôn giáo và chính trị khác nhau khai thác, kích động thành một cuộc chiến văn hóa Đông - Tây. Điều đáng nói là trong số họ, hầu như không có người nào được xem tận mắt tranh *Biếm họa Mohammed*: Đặc trưng cho sự khác biệt, thiếu hiểu biết lẫn nhau giữa văn hóa Đông và Tây và nó trở nên phức tạp hơn bởi cuộc chiến dầu lửa ở Irắc và cuộc chiến khủng bố quốc tế hiện nay...

Biếm họa đã trở thành một phần lịch sử của phát triển xã hội loài người. Ở một số nước, biếm họa còn được đem vào trường học để phân tích như là một bằng chứng sống động của lịch sử.

Thật bất hạnh cho ai không biết và không hiểu nổi tiếng cười. Cao hơn, trí tuệ hơn là tự cười mình. Đối với họa sĩ biếm họa, không có hạnh phúc nào to lớn hơn, sứ mạng nào cao cả hơn và nhân đạo hơn là được đem đến cho người đời tiếng cười dí dỏm, thông minh, vật báu của loài người. Càng ngày đội ngũ họa sĩ biếm họa trên thế giới càng trở nên đông đảo hơn và đã trở thành một lực lượng đáng nể trong giới mĩ thuật nói chung. Người ta đã buộc phải đánh giá đúng mức vai trò của nó. Thay vì treo cổ các họa sĩ biếm họa như trước đây, nay người ta lại tranh nhau treo tranh của họ. Thế mới biết, thế giới của chúng ta chính là một bức tranh biếm họa vĩ đại.

Biếm họa không đi vào cái đẹp hoa mĩ, hoàn chỉnh gây cảm xúc của hội họa, cái toàn thể nói chung mà luôn khái quát hóa, cô đọng đến mức tối đa bằng các đường nét, những điểm chấm phá nhằm lột tả, nhấn mạnh ý tranh. Những chi tiết rườm rà, không cần thiết làm loãng ý tranh thường bị gạt bỏ. Biếm họa có lợi thế đặc biệt trong khả năng thực hiện là cường điệu bóp méo đến mức tối đa hình họa.

Phần lớn biếm họa gắn liền với các sự kiện thời sự, chính trị, xã hội nóng bỏng. Sức nặng của một bức biếm họa hay có giá trị hơn nhiều các bài bình luận, các bài diễn văn dài lê thê. Biếm họa được đông đảo bạn đọc yêu thích trên trang 16 của báo *Văn nghệ* thời kì đổi mới, lúc số lượng phát hành lên tới con số kỉ lục gần 80.000 bản/số là một ví dụ.

Một xu hướng cho thấy người xem dần dần rất thích tranh biếm họa không lời. Đây chính là khả năng "thông điệp" rất quan trọng của biếm họa và được khai thác khá triệt để. Toàn cầu hóa làm cho con người ta xích lại gần nhau hơn. Biếm họa giúp cho con người không kể quốc gia, màu da, ngôn ngữ vẫn có thể giao lưu với nhau.